Zbigniew Wasilewski
Warszawa, 1944.

97

1310

Wydawnictwa
Towarzystwa Naukowego Warszawskiego.
WYDZIAŁ I JĘZYKOZNAWSTWA I LITERATURY.

KAZIMIERZ WÓYCICKI.

FORMA DŹWIĘKOWA
PROZY POLSKIEJ
I WIERSZA POLSKIEGO.

WYDANIE Z ZAPOMOGI KASY POMOCY DLA
OSÓB PRACUJĄCYCH NA POLU NAUKOWYM
IMIENIA D-ra JÓZEFA MIANOWSKIEGO.

WARSZAWA.
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI E. WENDEGO i S-ki.

1912.

Cena rb. 1.

rnia Rubieszewskiego i Wrotnowskiego w Warszawie.

PRZEDMOWA.

„...Mowa w sercach wykochana,—
Jak anielskich strun narzędzie,
Taka strojna—i ograna..."
(J. B. Zaleski, Duch od stepu).

Książka, którą oddaję do rąk czytelników, jest opracowaniem jednego rozdziału teorji literatury. Chciałem w niej objąć, uszeregować w sposób jednolity i objaśnić właściwości dźwiękowe współczesnej prozy i współczesnego wiersza, określić jakość i liczbę pierwiastków muzycznych mowy, oraz podjąć próbę stworzenia z wielu metodycznych uwag jednej metody badania rozpatrywanych tu zjawisk. Zjawiska te to rozbrzmiewające w uchu naszym dźwięki mowy. Jedynym sposobem analizowania strony dźwiękowej każdego dzieła pisanego jest analiza tego, co słyszymy, bądź to, gdy, starając się wniknąć w nastrój całości, utwór czytamy lub wygłaszamy sami, bądź gdy utwór czyta lub wygłasza ktoś inny. Przedmiotem więc badań w niniejszej pracy jest słowo mówione, nie pisane, słowo żywe, dźwięk, nie martwa litera Takiego stanowiska domagali się i domagają bezwzględnie przedewszystkim sami poeci. „Literatura coraz więcej stara się działać na oko, a coraz mniej na słuch, gdy z punktu widzenia czystej sztuki, słuch jest przecież owym zmysłem, któremu ona winna się podobać i do zasad jego stosować", pisze Oskar Wilde w „Djalogach o sztuce".

„Niemiec — ironizuje Nietzsche — nie czyta głośno, nie czyta dla ucha, lecz tylko oczyma: uszy swe chowa przy czytaniu do szuflady. Człowiek starożytny odczytywał coś, gdy czytał — a działo się to dość rzadko, — na głos; dziwiono się, gdy ktoś czytał po cichu i zapytywano o powody. Na głos: ma to znaczyć, ze wszystkiemi falowaniami, wygięciami, zwrotami tonu i zmianami tempa, w których lubował się starożytny świat publiczny... Jeno kaznodzieja wiedział w Niemczech, jaką wagę ma zgłoska i słowo, jak zdanie smaga, zrywa się, rzuca, bieży, wy-

biega, jeno on miał sumienie w uszach". (Poza dobrem i złem, str. 219—220). Od liczniejszych przytoczeń podobnej treści tu się wstrzymuję: zostały one zużytkowane w toku pracy, gdzie je też baczny czytelnik odnajdzie.

I oto jesteśmy świadkami, jak stanowisko, którego domagają się artyści, coraz pewniej zajmuje współczesny estetyk, krytyk, badacz literacki, przekonany z każdą chwilą bezwzględniej, że ponad swobodą interpretacji stoi przedmiotowy, z dzieła wypływający mus, który o piękności formy dzieła stanowi i mówi. „Przedmiotem badań (nauki o wierszu) — zwięźle wypowiada się znany giermanista, Fr. Saran, w „Melodik und Rhythmik der „Zueignung" Goethes"—jest ze zrozumieniem, stylowo wypowiadany, żywy wiersz. Ucho, nie oko jest narzędziem, którym operuje ten, kto pragnie zbadać formę artystyczną wiersza" (str. 4). Tej zasady przestrzegają ściśle badacze metryki niemieckiej: E. Sievers, I. Minor, E. Meumann, francuskiej: M. Grammont: „Le vers français", angielskiej: P. Verrier: „Essai sur les principes de la métrique anglaise". „Każdy utwór poetycki — pisze E. Landry w przedmowie do świeżo wydanej książki „La théorie du rythme et le rythme du français déclamé"— w istocie jest stworzony do pewnego określonego sposobu wygłaszania, a bynajmniej nie do czytania in petto. Takie czytanie należy zachować dla symbolów matematycznych i tego samego rodzaju języków... W szczególności wiersz i proza oratorska lub poetycka są przeznaczone do deklamacji, wywierają odpowiednie wrażenie i uzyskują — ośmielę się powiedzieć — pełnię istnienia dopiero wtedy, gdy są umiejętnie wypowiadane..."

Jest to zresztą stare, tylko niedostatecznie wyjaśnione stanowisko krytyki literackiej, która w sądach swoich o stronie dźwiękowej utworów zawsze kierowała się tym, co zewnętrznie i wewnętrznie wysłuchiwała, bo niczym innym kierować się nie mogła. Należy jedynie odtajemniczyć chaos słownictwa, nadać stalsze znaczenie i głębszą treść będącym w obiegu określeniom, przywrócić im przedmiotową wartość. Należy uczynić delikatniejszemi, zaostrzyć środki badania, aby operująca niemi krytyka literacka mogła wobec coraz subtelniejszych środków artystycznego wypowiedzenia godnie wypełniać swe obowiązki, już nie wyprzedzać, przewidywać zjawiska literackie, ale nadążać za niemi. Tylko w ten sposób, posługując się ściśle ustalonym słownictwem i naukową metodą, skrzętnie i dokładnie zapisując wszystkie chwytane uchem właściwości utworów poetyckich czy prozaicznych w własnej lub cudzej interpretacji, gdy nadto znajdzie się człowiek chętny, rozporządzający zasobami, który umożliwi pracę przy pomocy przyrządów, rytmologowie polscy będą mogli stworzyć wspólnemi siłami na gruncie, leżącym w znacznej części odłogiem, wykończony do najdrobniejszych

szczegółów system metryki polskiej, a rozszerzając zakres prac, naukę o formie dźwiękowej mowy naszej.

Zadanie niniejszej książki ograniczyłem w ten sposób, że ma ona zdawać sprawę z tego, co jest, nie z tego, co było. Uwagi historyczne, skąpo rozsiane, są w niej tylko niezbędnym dodatkiem wyjaśniającym. Drugie ograniczenie polegało na uwzględnieniu jedynie rzeczy zasadniczych; szczegóły, nieraz bardzo ważne, musiały zejść na plan drugi, omówione pobieżniej, mniej ważne często zostały pominięte. Wielokrotnie musiałem poprzestać na prostym wskazaniu zagadnień, których rozwiązanie zależy od postępu badań fizjologji i biologji, antropologji i historji, teorji muzyki i teorji sztuki, językoznawstwa i psychologji, oraz od wyjaśnienia związku między temi dziedzinami wiedzy. Chociaż poświęcam nieco miejsca na początku mowie zwykłej, właściwym przedmiotem badań w tej książce jest mowa poetycka, zarówno proza, jak wiersz.

Pierwszą podnietę do zastanawiania się nad formą dźwiękową utworów literackich zaczerpnąłem z pracy Wł. Zagórskiego p. t. „Czym jest forma w poezji“, którego śladami idę, wspominając z żalem, że jego „Teorja rytmicznych dominant“ spoczywa dotychczas w rękopisie. Wiele winien jestem studjom prof. M. Rowińskiego z dziedziny metryki porównawczej: „Uwagi o wersyfikacji polskiej“, opisowej: „Metryka polska“, historycznej: „O budowie wiersza u Słowackiego“; niejedno też zawdzięczam pracy Mleczki „Serce a heksametr“, której jednak zasadniczego twierdzenia nie podzielam. Nadmienię jeszcze, że w toku pisania tej książki spotkałem w „Widnokręgach“ lwowskich (r. 1910, z. IX) zwięzły artykuł A. Uziembły p. t. „O mowie poetyckiej“, zawierający pobieżny szkic programu badania strony dźwiękowej utworów literackich, na pewnych punktach zbliżony do mojego.

Co do obcych autorów najwięcej skorzystałem z dzieł: I. Minora „Neuhochdeutsche Metrik“, M. Grammonta „Le vers français, ses moyens d'expression, son armonie“, A. Rochetta „L'alexandrin chez V. Hugo“, E. Sieversa „Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung“, Fr. Sarana „Deutsche Verslehre“, O. Rutza „Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme“ i „Sprache, Gesang und Körperhaltung“. O ile Minor pozostaje w obrębie metryki, starając się na podstawie współczesnych badań dać zwięzły, ale wyczerpujący jej zarys, o tyle czterej pozostali autorowie rozszerzają niebywale zakres dotychczasowych badań, poddając wszechstronnej analizie rytmiczno-muzyczne pierwiastki prozy i wiersza, otwierając szerokie widnokręgi i stwarzając nowe pola pracy dla przyszłych badaczy.

Za niezbędne uważam jedno zastrzeżenie. Przy sprawdzaniu, czy wnioski, wyłożone tutaj, sposoby czytania, charakterystyki poszczegól-

nych form są trafne, a sprawdzenie takie jest konieczne dla ustalenia stopnia przedmiotowej wartości wyrażonych tu wniosków, należy każdy podany przykład odczytywać całkowicie, „zagłębiać się“ weń, „pogrążać“ w nim najzupełniej, oderwane bowiem cząstki mogą pozwalać na wygłoszenie, niezgodne z nastrojem całości. Dla tego też starałem się, o ile można, dobierać utwory niewielkich rozmiarów, z konieczności jedynie, aby nie rozszerzać nad miarę i tak już zbyt obszernej książki, posługując się wyjątkami. Z użycia nowych nazw tłumaczy mnie konieczność.

Wreszcie niech mi wolno będzie spłacić miły dług wdzięczności i złożyć serdeczne podziękowanie wszystkim, którzy chętnie służyli mi swą radą lub pomocą, przedewszystkim zaś koledze A. Drogoszewskiemu za odczytanie rękopisu i poczynienie trafnych uwag, pp. H. Lewinowi, A. Szpakowi i osobom, biorącym udział w doświadczeniach, za cierpliwe współpracownictwo przy określaniu melodji prozy i wiersza, prof. M. Rowińskiemu za ocenę mej pracy i Komitetowi Kasy za jej wydanie.

1 stycznia 1912 r.

SPIS RZECZY.

Ważniejsze omyłki druku.

Na str.	*wiersz*	*zamiast:*	*powinno być:*
V	7 od dołu	czterej pozostali	pozostali
9	5 od dołu	Czytać	czytać
24	22 od góry	Schiller	Szyller
28	20 od góry	wolniej niż wesołe	wolniej, niż pogodne i wesołe
37	14 od góry	leśne, |	leśne, |
37	23 od góry	po dawnemu |	po dawnemu |
63	21 od dołu	posrebrza, |	posrebrza, ||
68	12 od góry	Rzekł: ||	Rzekł: |
68	6 od dołu	Efrajmem, ||	Efrajmem, |
69	14 od góry	| sznurem, ||	|| sznurem |
79	7 od góry	Jaskółkę—	Jaskółkę |
108	10 od góry	gonił	gromił
108	13 od dołu	przyszli	przyszli tu
111	2 od dołu	o tych	o jej
117	19 od góry	trzewiczka	trzewika
124	18 od dołu	zatarł	zatarł Są, które pachną piżmem, żywicą, hidrangą
125	12 od dołu	go	jej
126	12 od góry	silniejszym	głośniejszym
157	10 od góry	Saint-Beuve	Sainte-Beuve
219	16 od góry	XXIV	XXIII
225	7 od góry	XXV	XXIV
234	3 od dołu	mapą	mapą ogólnie orjentacyjną, nie

CZĘŚĆ I.

PROZA.

ROZDZIAŁ I.

Rozczłonkowanie akcentacyjne.

W życiu potocznym zajmuje nas wyłącznie, co kto mówi, nie jak kto mówi, cała nasza uwaga skupia się na treści słów. Spróbujmy jednak na chwilę odwrócić stosunki, bacznie przysłuchując się nie treści, lecz brzmieniu cudzej mowy. Natychmiast zauważymy z łatwością, że każdy szereg wyrazów, zawierający jakiekolwiek znaczenie, jest ugrupowaniem dźwięków, różnych co do wysokości, trwania, natężenia, wyrazistości i zabarwienia swego, lecz jednakich co do zabarwienia głosu mówcy, ugrupowaniem, do którego wchodzą także i zawieszenia głosu czyli pauzy. Dźwięki, wypowiedziane przez jedną osobę w jednym zdaniu, mogą być wypowiedziane przez inną w innym, otrzymają inne ugrupowanie, inne stosunki wysokości, trwania, natężenia, wyrazistości, pauz, inną, jednym słowem, formę. W stosunku do tej formy dźwięki są materjałem. Ugrupowanie dźwięków przedewszystkim za pomocą zmian natężenia głosu i pauz nazywamy rozczłonkowaniem, zmiany wysokości—melodją, zabarwienie głosu, zmiany wyrazistości i natężenia, ogarniającej obszerniejsze grupy dźwięków, nazywamy dźwięcznością wypowiedzenia, zmiany w trwaniu—tempem. W ten sposób otrzymujemy, ogólnie tylko i powierzchownie określone dla wstępnego ujęcia rzeczy, cztery czynniki, składające się na formę dźwiękową mowy. Forma dźwiękowa jakiegokolwiek utworu, nie utrwalona dla oczu za pomocą żadnych znaków, jest dana wraz z formą stylową, jest w niej ukryta; uświadomić zaś ją sobie, poznać i słusznie ocenić możemy jedynie wtedy, gdy po najdokładniejszym zrozumieniu treści, wniknięciu w najtajniejsze za-

miary autora, próbowaliśmy wielokrotnie odczytać tekst utworu i w ten sposób doszliśmy wreszcie do ustalenia ugrupowań, stosunków siły, wysokości, trwania i t. d. Dopiero wówczas zjawia się możność wszechstronnego zbadania każdego z tych pierwiastków. Wykonamy tę pracę, posługując się następującym urywkiem:

„Kiedy Polska przyjęła chrześcijaństwo, wstąpiła też razem w bliższe związki z całym światem rzymsko-katolickim, który obejmował podówczas kilkanaście narodów zachodniej i środkowej Europy, a składał się z kilkunastu państw różnej potęgi i różnego znaczenia. Pierwszeństwo między narodami trzymali od niedawna Niemcy na mocy przewagi wojskowej, którą okazali w podboju Italji i w pozyskaniu korony cesarskiej dla swoich królów. Godność samodzielnych jednostek przysługiwała tym państwom, które były królestwami; zaś księstwa i wszelkie inne władztwa zostawały mniej więcej w stosunku zależności. Pod względem kościelnym podlegali wszyscy Stolicy Apostolskiej starego, to jest łacińskiego Rzymu, która wedle uznania najmędrszych i najgodniejszych ludzi owego czasu miała też moc udzielenia korony nie tylko królewskiej, ale i cesarskiej; sama jednak dobijała się dopiero owej swobody i niepodległości, jaka przynależy władzy duchownej, a którą przy ówczesnym napoły barbarzyńskim usposobieniu narodów trudno było zabezpieczyć inaczej jak przez własne państwo kościelne“.

(T. Wojciechowski, Szkice historyczne jedenastego wieku, str. 145).

Po dokładnym rozważeniu treści tego fragmentu przy wielokrotnie powtarzanych próbach równego, płynnego, naturalnego odczytania mogliśmy uczuć, jak tekst zmieniał się dla nas stopniowo w rodzaj nut muzycznych, kierujących czynnością naszego organu mowy, zniewalał nie tylko do wygłaszania tych, a nie innych dźwięków, ale również do pewnych przestanków, podwyższania i zniżania tonów, zwalniania i przyspieszania szybkości mowy, i to tak dalece, że w ciągu czytania mogliśmy się poprawiać, a w końcu wskazać, które miejsca wygłosiliśmy najlepiej, to jest tak, jak należało, jak tego, sądzimy, wymagał utwór. Ten fakt dowodzi, iż niema w tej dziedzinie takiej dowolności, jaką przyzwyczailiśmy się jej przypisywać, dowodzi, iż każdy utwór zamyka w sobie i pewien sposób wygłoszenia. Różnice indywidualne niezaprzeczenie zaznaczać się tu muszą: z kilku czytających tę samą rzecz, jeden przeczyta ją wolniej, inny szybciej, ten głośniej, ów nieco ciszej, wszystko to zależnie od ustroju psychofizycznego, wieku, temperamentu, wrażliwości dźwiękowej, uzdolnienia muzycznego, sprawności organu mowy, nabytej wprawy i t. p. Jeżeli jednak zestawimy te odczytania, okazuje się, że stosunki czynników formy dźwiękowej, głośniejsze odczytanie jednych ułamków, cichsze—innych, tych wolniejsze, tamtych prędsze, podwyższanie lub zniżanie głosu przy pewnych zgłoskach, że te stosun-

ki w ogólnym zarysie będą ujmowane przez wszystkich czytających zgodnie. [1])

Spróbujmy teraz określić właściwości formy dźwiękowej przytoczonego fragmentu pod względem ugrupowania dźwięków.

Pobieżne przysłuchanie się wystarcza, by stwierdzić, że dźwięki, z których składa się urywek nie stanowią jednego nieprzerwanego ciągu, ale dzielą się na wyraziście odgraniczone, a w sobie dość ściśle zamknięte części. Jest ich ogółem pięć. Pierwszą zamykają wyrazy „różnego znaczenia“, drugą — „dla swoich królów“, trzecią — „w stosunku zależności“, czwartą — „ale i cesarskiej“; zakończenie piątej stanowi zarazem zakończenie całości. Części te nazwiemy łańcuchami; granice ich oznaczać będziemy za pomocą dwuch kresek: poziomej na pionowej (⊤). Wsłuchując się baczniej, zauważymy, iż łańcuchy takie nie tworzą toku dźwięków, biegnącego bez przerwy; rozpadają się bowiem na części mniejsze, rozgraniczone już słabiej. Początkowy łańcuch liczy ich cztery: pierwsza, zamknięta na wyrazie „chrześcijaństwo“, druga — na wyrazie „rzymsko-katolickim“, trzecia — „Europy“, czwartej zakończenie zbiega się z zakończeniem łańcucha. Te części łańcuchów nazwiemy szeregami, granice ich będziemy oznaczać za pomocą dwuch kresek pionowych (‖)

Słuchajmy teraz dalej. I w obrębie szeregów wyróżnić się dają mniejsze odgraniczone skupienia dźwięków, jak np. w pierwszym szeregu skupienie „Kiedy Polska“ i „przyjęła chrześcijaństwo“, w drugim — „wstąpiła też razem“ i wyrazy następne do końca szeregu. Te części szeregów nazwiemy wiązaniami; granice ich będziemy oznaczać za pomocą grubej kreski pionowej (**|**). Ostatni stopień tego podziału stanowią człony. Są to najdrobniejsze, niepodzielne, jednolite dla ucha naszego cząstki jak np. „Kiedy Polska“, „przyjęła“, „chrześcijaństwo“, „wstąpiła“, „też razem“ i t. d. Nazwano je także taktami, blokami. Granice ich oznaczamy za pomocą cienkiej linijki pionowej ( ). Jeżeli teraz zechcemy zobrazować ten podział, to rozczłonkowanie całości dźwiękowej, którą nazwiemy okresem, oznaczając jej zakończenie za po-

[1]) Pojęcie zupełnej swobody interpretacji wobec wykonywanych doświadczeń (E. Sievers, „Ueber Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung“, Fr. Saran, „Deutsche Verslehre“, O. Rutz, „Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme“ i „Sprache, Gesang und Körperhaltung“.) musi upaść. Idzie teraz o określenie stopnia przedmiotowości. Dwa istnieją probierze wartości interpretacji: estetyczny i fizjologiczny. Złe, nieodpowiednie odczytanie daje w wyniku zmniejszenie albo nawet całkowite unicestwienie wrażenia estetycznego, ujawnia się nadto, jak stwierdziła praktyka, w utrudnionym oddychaniu, w niezwykłym przy dłuższym wysiłku zmęczeniu mięśni krtani, wreszcie dotkliwym bólu w jej okolicach. Tym drogowskazom musi być posłuszny zarówno zwykły czytelnik — skromny miłośnik sztuki, jak artysta, aktor czy deklamator.

mocą trzech linijek: poziomej na dwuch pionowych (╥), przedstawi się ono w sposób następujący:

„Kiedy Polska | przyjęła | chrześcijaństwo, ‖ wstąpiła | też razem | w bliższe | związki | z całym światem | rzymsko-katolickim, ‖ który obejmował | podówczas | kilkanaście | narodów | zachodniej | i środkowej | Europy, ‖ a składał się | z kilkunastu | państw | różnej | potęgi | i różnego | znaczenia. ┬ Pierwszeństwo | między narodami | trzymali | od niedawna | Niemcy ‖ na mocy przewagi | wojskowej, | którą okazali | w podboju | Italji | i w pozyskaniu | korony | cesarskiej | dla swoich | królów. ┬ Godność | samodzielnych | jednostek | przysługiwała tym | państwom | które były | królestwami; ‖ zaś księstwa | i wszelkie inne | władztwa | zostawały | mniej więcej | w stosunku | zależności. ┬ Pod względem kościelnym | podlegali | wszyscy | Stolicy Apostolskiej | starego, | to jest łacińskiego | Rzymu, ‖ która wedle uznania | najmędrszych | i najgodniejszych | ludzi | owego czasu | miała też moc | udzielenia | korony | nie tylko królewskiej, | ale i cesarskiej; ┬ sama jednak | dobijała się dopiero | owej swobody | i niepodległości, | jaka przynależy | władzy duchownej, ‖ a którą przy ówczesnym | napoły barbarzyńskim | usposobieniu | narodów ‖ trudno było | zabezpieczyć | inaczej | jak przez własne | państwo | kościelne. ╥

Ten ogólny wstępny przegląd wymaga obecnie szczegółowego rozpatrzenia.

Przedewszystkim zadajmy sobie pytanie, jak się przedstawia budowa członów.

W naszym przykładzie składają się one najczęściej z kilku zgłosek, z których jedna zostaje zawsze uwydatniona bardziej od innych, wskutek czego jakby panuje nad niemi i wiąże je ze sobą w całość. Najbardziej uwydatnioną zgłoskę członu nazywamy mocną w przeciwstawieniu do pozostałych słabych — mniej uwydatnionych [1]). W jaki sposób dokonywa się to uwydatnienie? Pobieżna obserwacja poucza, że w polszczyźnie przedewszystkim działają tu różnice natężenia dźwięków, zależne od siły wydechu; obok natężenia wchodzą jednak nadto w grę inne czynniki. A więc różnice wysokości: wzmagając siłę głosu przy uwydatnianiu mocnej zgłoski, zwykle podwyższamy lub zniżamy nieco głos w stosunku do sąsiednich nieuwydatnionych zgłosek [2]). Z wzmocnieniem głosu łączy się wydłużanie mocnej zgłoski [3]), chociaż ten czyn-

[1]) Podane nazwy zastępowane są często przez inne: ciężkie—lekkie.

[2]) O. Брокъ, Очеркъ физіологіи славянской рѣчи (str. 229 i 240). Porów. nadto analizę przykładów, podanych w rozdziałach o melodji prozy i wiersza.

[3]) J. Rozwadowski, Szkic wymowy polskiej (str. 107). O. Брокъ, **Очеркъ ф. сл. р.**, str. 200.

nik w polszczyźnie w porównaniu z innemi językami słowiańskiemi występuje według uwagi Broka (str. 201) najsłabiej [1]), dalej wyrazistsze jej wypowiedzenie czyli wyrazistsze artykulacje. Nadto wchodzi tu w grę sposób łączenia zgłosek: łącznie, płynnie, rozłącznie (odrywając), jak w przykładach następujących:

Rozłącznie: „Więc - gdy - bym | - chciał | - dzi - siaj | to zrobić | ?"

Łącznie: „Więc gdybym | chciał dzisiaj | to zrobić | ?"

Płynnie: „Więc gdybym chciał dzisiaj | to zrobić?"

Słyszymy tu, jak zależnie od sposobu łączenia zgłosek mnoży się lub zmniejsza liczba mocnych, to jest słabe stają się mocnemi lub odwrotnie. Naturalnie, nietylko od sposobu łączenia zgłosek, bo pamiętać musimy, że wszystkie czynniki krzyżują się i łączą w działaniu. Dodać tu wreszcie należy i znaczenie tempa: przyspieszone tempo mowy pozwala na uwzględnienie tylko najmocniejszych zgłosek, pół- i średniomocne zmieniają się w słabe i półsłabe. Przy wolnym tempie występują najsubtelniejsze cieniowania mocy i osłabienia. Łatwo się o tym przekonać, powtarzając w różnym tempie przykład: „Więc gdybym chciał dzisiaj to zrobić".

W każdym języku stosunek czynników uwydatniania zgłosek, przycisku czyli akcentu jest odmienny, przyczym w jednych językach wysuwają się na czoło różnice natężenia, w innych wysokości, skąd podział na języki o akcencie wydechowym, ekspiracyjnym, emfatycznym, dynamicznym (np. wielkoruski, małoruski, czeski) i języki z akcentem muzykalnym, melodyjnym, tonicznym, chromatycznym (słowieński, serbsko-chorwacki). Nasz akcent jest przeważnie dynamiczny. Zresztą istnieje tu cały szereg stopni, akcent dynamiczny języków słowiańskich jest wogóle słabszy od niemieckiego, akcent polszczyzny silniejszy od akcentu języka czeskiego.

Jeżeli wsłuchamy się pilnie w brzmienie mocnych zgłosek kilku członów, okaże się, że nie wszystkie są uwydatniane w jednakiej mierze, innemi słowy, nie wszystkie są jednakowo mocne. Łatwo np. zauważyć różnicę mocnych w takich członach, jak „przyjęła" i „chrześcijaństwo" lub „różnej" i „potęgi" i t. p. Jeżeli z kolei zwrócimy uwagę na słabe zgłoski w obrębie jednego członu, przekonamy się, iż między niemi są również uchwytne dla naszego ucha różnice. Tak w członie „Kiedy Polska" stosunek słabych jest następujący: „kie"—słaba zgłoska, „ska" —słabsza, „dy"—najsłabsza. Jeżeli za pomocą cyfry jeden oznaczymy

[1]) Drugie miejsce, zdaniem Broka, zajmuje bulgarski, trzecie rosyjski (str 201).

najmocniejszą, jak się to zwykle robi, za pomocą cyfry dwa, trzy i t. d. coraz słabsze, to przykład nasz pokaże takie następstwo: „Kiedy Polska“.
2 4 1 3
Prócz więc podziału na słabe i mocne należy jeszcze uwzględnić podział mocnych i słabych na stopnie.

Zależnie od tekstu i wyrobienia ucha słuchacza mnożyć się mogą subtelne przejścia i różnice, dla naszych celów wystarczy podział na pięć stopni: trzy mocne i dwa słabe. W ten sposób otrzymamy następującą tablicę nazw i oznaczeń graficznych:

I	stopień	zgłoski	mocne:	‴
II	„	„	średniomocne:	″
III	„	„	półmocne:	′
IV	„	„	półsłabe:	‵
V	„	„	słabe:	—

Półsłabe są te, które w zwykłych okolicznościach zbliżają się do półmocnych [1]) a różnią dość silnie od słabych, ale nie mają siły tworzenia samoistnie członu. W pewnych jednak warunkach, bądź to gdy skupiają na sobie naszą uwagę, jako szczególniej wartościowe w danej chwili, bądź gdy w wierszu np. pada na nie silny akcent rytmiczny, zmieniają się w półmocne i wyodrębniają ze swoją grupą, o ile ją mają, w człon. Często zdarza się to w złożeniach. Dobrym przykładem do obserwacji jest człon „rzymsko-katolickim“ w przytoczonym na początku tekście. Rozróżnienie półmocnej i półsłabej jest nieraz bardzo subtelne i wywołuje poważne trudności [2]), tym więcej, że w polszczyźnie, jak wogóle w językach słowiańskich, różnice między mocnemi i słabemi zgłoskami nie są duże, tak duże np. jak w języku niemieckim [3]). W takich wypadkach przy analizowaniu formy dźwiękowej mogą powstawać nieporozumienia, gdyż albo dwa człony czytamy jak jeden, albo odwrotnie, jeden jako dwa [4]).

W jakim stosunku pozostaje podział na mocne i słabe zgłoski w członie do akcentu gramatycznego? [5]) Zestawiając mocne zgłoski na-

---

[1]) Z akcentem gramatycznym pobocznym. O akcencie gramatycznym patrz uwagę piątą.

[2]) Por. O. Jespersen, Lehrbuch d. Ph., str. 114.

[3]) E. Sievers, Grundzüge der Phonetik, str. 182.

[4]) E. Sievers, Grundzüge, str. 185.

[5]) Akcentem gramatycznym nazywamy przycisk, który łączy wyraz w całość, wyróżniając jedną z pośród zgłosek, gdy wyraz wypowiadamy oddzielnie. Akcent ten jest w języku polskim umiejscowiony, stały i spoczywa z nielicznemi wyjątkami na drugiej zgłosce od końca. „W językach słowiańskich z akcentem nieruchomym t. j. towarzyszącym albo pierwszej zgłosce wyrazu (w słowackim, w czeskim, w łużyckim), albo też zgłosce przedostatniej (w języku polskim) akcent ten jest bardzo słaby, tak że czasem zdaje się nie sprawiać żadnego wrażenia akustycznego“.

szego przykładu ze zgłoskami odpowiednich wyrazów, niosącemi na sobie akcent gramatyczny, spostrzeżemy, że zachodzi między niemi ścisły związek w tym znaczeniu, że mocne są tylko te zgłoski, które mają akcent gramatyczny. Nie wynika stąd jednak, aby odwrotnie wszystkie zgłoski wyrazów z akcentem gramatycznym stawały się w członach mocnemi. Człony: „Kiedy Polska“, „z całym światem“ i wiele innych zawierają słabe „kie“, „ca“ wyrazów „kiedy“, „cały“ mimo akcentu gramatycznego tych zgłosek.

Od czego zależy to uwypuklanie lub nieuwypuklanie zgłosek z akcentem gramatycznym, od czego wogóle zależy większy lub mniejszy stopień uwydatnienia różnych zgłosek w członie?

Weźmy zdanie następujące: „Ojciec powrócił wczoraj wieczorem“. Jeżeli tę czteroczłonową całość wygłosimy obojętnie, jako przykład gramatyczny, wszystkie mocne będą sobie równe. Stosunek ten zmieni się zasadniczo, jeżeli spróbujemy powtarzać to zdanie wraz ze zdaniami, umieszczonemi w nawiasach:

„(Wiesz, kto powrócił?) Ojciec | powrócił | wczoraj | wieczorem)“

„(Ojciec miał powrócić;) ojciec | powrócił | wczoraj | wieczorem)“

„(Dzisiaj? Nie,) ojciec | powrócił | wczoraj | wieczorem)“

„(Mylisz się, nie rankiem,) ojciec | powrócił | wczoraj | wieczorem)“.

Jak słyszymy, w każdym z podanych wypadków jeden człon posiada zgłoskę najmocniejszą, który zaś, zależy to od tego, na czym według wskazania zdań w nawiasach skupia się najsilniej uwaga mówiącego: na wyobrażeniu ojca, jego powrotu, dnia wczorajszego czy pory wieczornej. Ogólnie więc wywnioskować możemy, że stopień uwydatnienia czyli mocy zgłoski wyrazu zależy od stosunku mówiącego do treści wyrazu [1]. Im treść jest ważniejsza, im bardziej wokoło niej sku-

(B. de Courtenay, Fonologja słowiańska). W tej samej sprawie porówn: J. Rozwadowski, Szkic wymowy polskiej, str. 99. Prócz głównego akcentu wyróżniamy jeszcze w wyrazach wielozgłoskowych zgłoskę najsilniej z pośród t. zw. nieakcentowanych uwydatnioną, jako mającą akcent poboczny. Według spostrzeżeń Broka (str. 220) akcent poboczny zwykle przypada na trzecią zgłoskę przed akcentem głównym np. najmiłościwszy, błyskawicowy, powiązanemi. Przy większej liczbie zgłosek w wyrazie może przypadać na czwartą, jak w wierszu Słowackiego:

„I obłąkany, || niezaspokojony“.

gdzie wyraz „niezaspokojony“ czytamy z dwoma przyciskami rytmicznemi w miejscu akcentów: głównego i pobocznego.

[1]) Jespersen trafnie nazywa to przyciskiem wartości — Wertdruck (Lehrbuch, str. 209).

pia się i ogniskuje myśl, uczucie mówiącego w chwili mówienia, tym większa moc zgłoski. Najmocniejsze są przeto zgłoski tych wyrazów, których treść występuje w umyśle mówiącego z całą wyrazistością, jakby stanowiąc jądro wypowiedzenia; średniomocne są zgłoski wyrazów, których treść obok mniejszej wyrazistości ma i mniejsze wyodrębnienie; wreszcie półmocne zgłoski są cechą charakterystyczną wyrazów, których treść jeszcze aczkolwiek niewyraźnie wyodrębniona, ale już częściowo pozbawiona samodzielności i zależna od innej, samoistniejszej.

/// // /

W przykładzie: „(Wiesz, kto powrócił?) Ojciec | powrócił | wczoraj |

//

wieczorem“, taką właśnie półmocną mamy w członie „wczoraj“, którego treść jest związana z treścią członu następnego i jakby przez nią przysłonięta. Oba człony są wskutek tego ściślej ze sobą spojone.

Zmieńmy teraz podany przykład w ten sposób: „Ojciec miał powrócić wczoraj wieczorem“, i wymawiajmy to zdanie w następujących połączeniach:

//

„(Tak słyszałem:) ojciec | miał powrócić | wczoraj | wieczorem “

///

„(Czy powrócił, nie wiem, ale) ojciec | miał powrócić | wczoraj | wieczorem |“.

Zwróćmy uwagę na losy członu drugiego. Wyrazy „miał“ i „powrócić“, wymawiane oddzielnie, mają akcent gramatyczny, tymczasem w pierwszym wypadku wyraz „miał“ jest zgłoską słabą i dopiero w połączeniu z wyrazem „powrócić“, gdzie „wró“ jest mocne, stanowi człon, w drugim zaś odwrotnie, wszystkie zgłoski wyrazu „powrócić“ są słabe i dopiero z mocną zgłoską „miał“ tworzą człon. Zmiana ta jest zależna, jak nas o tym pouczają zdania w nawiasach, od zmiany stosunku mówiącego do treści obu wyrazów. Jeżeli myśl o powrocie panuje niejako

//

nad myślą o zamiarze powrotu, mówimy „miał powrócić“, o ile jednak myśl o zamiarze szczególną zwróci na siebie uwagę, reprezentant dźwiękowy tej myśli — wyraz „miał“ zostaje uwydatniony z pominięciem wy-

///

razu „powrócić“ i mówimy „miał powrócić“.

Podobnież rzecz ma się i w takich przykładach:

/// // /

„Gdzież są | ci rycerze?“ i „Gdzież to | są zwycięscy?“.

albo:

/ / / //

„Przepisałem | pewne środki...“ i „Przepisałem | pewne (skutecz-

/

ne) | środki“.

Te i tym podobne zestawienia pozwalają wysnuć co do słabych wniosek następujący. Słabe są w mowie zgłoski, na które nie pada akcent gramatyczny, ale obok nich słabe również są wszystkie zgłoski — bez względu na ich akcent gramatyczny — tych wyrazów, których treść w myśli mówiącego pozbawiona jest samodzielności, nie wyodrębnia się od innej, samoistniejszej, ale jest z nią ściśle związana.

Z rozważań poprzednich wynika jeszcze jeden wniosek, oto ten, że podstawą podziału mowy na człony są mocne zgłoski. Człon powstaje tam, gdzie jest mocna zgłoska sama lub z przynależnemi do niej słabemi; liczbie mocnych zgłosek odpowiada liczba członów. Rozpoznajemy przeto człony po mocnych zgłoskach, które jakby ogarniają swoją siłą przyciągającą należące do nich zgłoski słabe i w ten sposób oddzielają człon od członu. Np.: „Kiedy Polska | przyjęła | chrześcijaństwo, || wstąpiła | też razem | w bliższe | związki | z całym światem rzymsko-katolickim ||. . .“

Wszystkie człony dają się sprowadzić do czterech typów:

1) Człon z jednej mocnej zgłoski, graficznie: ⊥́; np.: „Wstał król“. Kolejne następstwo dwuch, a tym bardziej trzech takich członów zdarza się tylko zrzadka. „Wymówienie następujących po sobie dwuch mocnych zgłosek wymaga wysiłku ze strony narządów głosowych, ułatwiamy więc im zazwyczaj pracę w ten sposób, że dwie mocne rozdzielamy słabą“. (Jespersen, Lehrbuch, 214.) [1])

2) Człon z słabej lub słabych i mocnej, graficznie oznaczamy przy jednej słabej: — ⊥́, przy dwuch: — — ⊥́ i t. d. Takie człony nazywamy rosnącemi. Przykład: „O wróć, | o wróć, | jak król | do hal“.

[1]) Tak też czytamy początek wiersza Słowackiego
„Niech | grzmi pieśń, || jak w dzień | godowy...“
a nie, jak chce prof. M. Piekarski („Mistrzostwo formy u J. Słowackiego, str. 21.)
„Niech | grzmi | pieśń...“
Dlatego też piękniej w wierszu:
„Gdzie we mgle | jeleń || przelatuje | skory.. “
Czytać część pierwszą według wzoru:
⊥́ | ⊥́ || ...
aniżeli
⊥́ | ⊥́ || ...
Podobnie w części drugiej wiersza z „Prologu“ części III „Dziadów“.
„Ciemności | kryją ziemię || i lud we śnie | leży...“

3) Człon z mocnej i słabej lub słabych, graficznie przy jednej słabej: —́ —, przy dwuch: —́ — — i t. d. Są to człony słabnące. Przykład: „Dobrze, | dobrze, | czekam | ciebie“...

4) Człon z mocnej w otoczeniu słabych. Graficznie przy dwuch słabych: — —́ —, przy większej liczbie w kombinacjach najrozmaitszych: — — —́ —, albo: — —́ — —, albo: — — — —́ — i t. d. Są to człony rosnąco-słabnące. Przykład: „Doświadczać | się potrzeba, doświadczać | bez przerwy“...

W przykładzie, podanym na początku, budowa członów jest bardzo różnorodna. Obok członów jednozgłoskowych, np. „tym“, są dwuzgłoskowe słabnące (—́ —), np. „w bliższe | związki...“, trzyzgłoskowe rosnąco-słabnące, np. „przyjęła“, „wstąpiła | też razem“, są czterozgłoskowe spadające (—́ — — —), np. „sama jednak“, albo rosnące (— — — —́), np. „miała też moc“, są pięcio-, sześcio-, siedmiozgłoskowe; jest nawet jeden ośmiozgłoskowy rosnąco-słabnący (— — —́ — — — — —) „dobijała się dopiero“.

Jeżeli teraz zapytamy, w jaki sposób zaznaczają się rozgraniczenia obszerniejszych grup w mowie żywej, ucho da nam z łatwością odpowiedź, iż działa tu charakterystyczne brzmienie głosu i pauza. W brzmieniu głosu, podwyższeniu [1]) lub zniżeniu i pauzie zakończenia wiązań i szeregów tkwi zapowiedź ciągu dalszego, wiąże się z niemi żywe uczucie oczekiwania, wrażenie intonacji nieskończonej, gdy w łańcuchach i okresach brzmienie głosu, jego zniżenie i pauzy zakończeń świadczą o wypowiedzeniu mniej więcej całkowitym, wywołują uczucie zaspokojenia, względnego w łańcuchu, zupełnego w okresie, wrażenie—intonacji skończonej. Wiązania i szeregi różni tylko stopień wyrazistości rozgraniczeń. [2])

Nazwa „pauza“ nie jest dość ścisła, mianem tym bowiem obejmujemy kilka zjawisk: zatrzymanie się na jednej artykulacji z zatrzymaniem prądu wydechowego, powolne przejście od artykulacji jednej zgłoski do artykulacji drugiej ze znacznym osłabieniem prądu wydechowego, wreszcie przerwę istotną w czynnościach fonacyjnych, kiedy narządy mowy przechodzą w stan spoczynku. Pierwsze dwie pauzy zwykle przypadają między członami na przeguby, ostatni rodzaj rozgranicza obszerniejsze

[1]) O. Брокъ, Оч. физ. сл. р., str. 245.

[2]) Patrz tablicę i objaśnienie w rozdziale III.

grupy; zresztą czynność ta jest pomocnicza, jak zauważyliśmy,—właściwe znaczenie pauzie nadają inne czynniki: wzniesienie, zniżenie tonu [1]).

Przed stu laty już ks. O. Kopczyński w swej „Gramatyce jęz. pol." (str. 26) wyróżnił znaczenie podwyższania i zniżania głosu dla ugrupowania mowy, błędnie zresztą wiążąc ugrupowanie ze znakami przestankowemi: „Przecinek jest znakiem przestanku małego między wyrazami, które rozdziela, nie podnosząc ani spuszczając głosu... Dwukropek jest znakiem większego, niż na przecinku przestanku głosu, a trochę spuszczonego... Średnik jest znakiem podniesienia i zawieszenia głosu tam, gdzie część myśli nie jest zupełna, ale ma się dopełnić następującą częścią... Kres (kropka) jest znakiem najdłuższego spoczynku ze spuszczeniem zupełnym głosu przy końcu zupełnej myśli..." Dodam nadto, że dla Kopczyńskiego „po każdym wyrazie robi się w głosie przestanek mały"... (str. 20). Wyjaśnienie ugrupowania w człony i obszerniejsze całości wymaga jeszcze dopełnienia pewnemi szczegółami. Przy szerokim rozwinięciu wypowiedzenie może tworzyć wszystkie wymienione

[1]) Jasno i wyczerpująco to „prawo zamknięcia" omawia Jespersen w następujących słowach: „Dalej mamy to, co nazwałbym prawem zamknięcia. Nizkiego tonu lub zniżenia tonu używamy wtedy, gdy kończymy i chcemy przerwać, podczas gdy przejście do wyższego tonu oznacza coś niezupełnego, niezakończonego. Podwójne zdaje się istnieć źródło tego zjawiska: artykulacyjne i akustyczne. Na początku zdania, gdy płuca są napełnione powietrzem, samo z siebie wynika, że liczba drgań strun głosowych jest większa niż ku końcowi, gdy zebrany w płucach zasób powietrza został prawie zużyty... Rzecz to więc zupełnie naturalna, że wymawiamy ostatnie zgłoski dłuższego zdania głosem niższym od pierwszych i że, odwrotnie, wnosimy z tonu nizkiego, iż osoba mówiąca kończy to, co chce powiedzieć. Lecz i z akustycznego punktu widzenia przejście do niższego tonu jest znakiem zakończenia: ucho wymaga, by utwór muzyczny zamykał się przez powrót do toniki. Możnaby więc mniemać — lecz wolę to pozostawić do badania komu innemu, — iż to podstawowe prawo muzyki jest tylko zjawiskiem, wynikającym z poprzednio omówionej zależności między wysokością głosu i zasobem powietrza w płucach. Jakkolwiekby się tu rzecz miała, w każdym razie zasada zamknięcia odgrywa w mowie rolę nadzwyczaj ważną. (Jespersen, Lehrbuch, str. 227, 8).

„Wzniesienie głosu jest więc sygnałem, że mamy oczekiwać ciągu dalszego, a zniżenie głosu jako znak zatrzymania, zakończenia jest najważniejszym środkiem podziału dłuższych wypowiedzeń, środkiem znacznie ważniejszym, niż pauzy. Te mogą występować z wielu powodów w środku zdań, nawet w środku wyrazów, lecz zawsze dopiero wysokość tonu ostatniej zgłoski przed pauzą wskazuje jej znaczenie. Jeżeli powiem: „Nie, Müller, Schulze i Braune już poszli", z silnym zniżeniem głosu przy „Müller", które to zniżenie jest dalszym ciągiem spadku, rozpoczętego w wyrazie „nie", to opowiadam Müllerowi, że tamci dwaj odeszli; jeśli natomiast po nizkim zamykającym „nie" wzniosę głos w słowie „Müller", wtedy opowiadam osobie czwartej, że trzy wymienione odeszły. Ale w obu wypadkach mogę użyć jednakowej pauzy po wyrazie „Müller", mogę nie posługiwać się nią wcale, ciągnąc dalej; pauza nie ma tu więc zasadniczego znaczenia". (Lehrbuch, str. 234).

ugrupowania, w zdaniach krótszych występują tylko niektóre z nich. Dla przykładu zanalizujmy mówioną spokojnie, wolno, równo całość następującą: „Kto pod kim dołki kopie, sam w nie wpada". Całkowite zamknięcie wskazuje, iż mamy tu do czynienia z okresem, który zgodnie z charakterystycznym rozgraniczeniem w połowie rozpada się na dwa szeregi, pierwszy z nich o dwuch wiązaniach. Członów ogółem pięć. „Kto pod kim | dołki | kopie, ‖ sam w nie | wpada ╥".

Widzimy w tym wypadku, że wyrazy „kto pod kim" ze względu na jedną mocną zgłoskę stanowią człon, ze względu na rozgraniczenie odpowiadają wiązaniu, nazywamy je więc jednoczłonowym wiązaniem. W przykładzie: „Pochmurno. Ten wicher tak wściekle się miota...", charakterystyczne odgraniczenie wyrazu „pochmurno" od następnych czyni zeń jednoczłonowy łańcuch.

Ponieważ każdemu wyodrębnionemu skupieniu, każdej grupie odpowiada pewne rozgraniczenie, przeto z systemem grup łączy się system rozgraniczeń z odpowiedniemi nazwami i, jak widzieliśmy, oznaczeniami graficznemi. Unaocznia to następująca tablica:

Okresowi [1])	odpowiada	zamknięcie	(╥)
Łańcuchowi	„	zwrot	(┬)
Szeregowi	„	przejście	(‖)
Wiązaniu	„	spojenie	(|)
Członowi	„	przegub	(¦).

Ponad okresem stoją już znacznie obszerniejsze całości — części utworów, rozdziały, całe utwory.

Podany podział nie wyczerpuje bynajmniej wszystkich ugrupowań, poprzestaje jedynie na najbardziej wyrazistych, podobnie jak poprzednie stopniowanie mocy zgłosek uwzględniało tylko silnie uderzające ucho różnice. Mowa żywa rozporządza niesłychanym bogactwem środków, drobnych odcieni, które wszystkie ująć w jakieś stałe wzory byłoby przedsięwzięciem niewykonalnym. Możnaby dowieść bez trudu, że zwrot zwrotowi, przejście przejściu nie równe, co zmuszałoby do tworzenia wciąż nowych działów, mnożenia terminologji, pozbawiając zarazem sprawę charakteru możliwie objektywnego; im subtelniejsze bowiem cieniowania, tym więcej różnic indywidualnych.

Dodam jeszcze tylko, że czasem dwa stojące obok siebie człony, jeden o półmocnej, drugi o średniomocnej lub mocnej zgłosce, łączą się

[1]) Należy dokładnie zdawać sobie sprawę z tego, że okres rozczłonkowania dźwiękowego nie ma żadnej łączności z okresem syntaktyczno-stylistycznym; natomiast mniej więcej dokładnie odpowiada pojęciu okresu muzycznego. Zamknięcie okresu akcentacyjnego odpowiada doskonałej kadencji w okresie muzycznym.

w dwuczłon, którego dominującym punktem jest najmocniejsza zgłoska obu członów. Granice członów są w tych wypadkach bardzo nikłe. W naszym przykładzie do dwuczłonów można zaliczyć dwa człony: „w bliższe związki". Dwuczłony mogą być albo rosnące, albo słabnące, zależnie od tego, który z dwuch członów posiada najmocniejszą zgłoskę. Rosnącemi, słabnącemi, wreszcie rosnąco-słabnącemi podobnie jak człony mogą być wiązania, szeregi, łańcuchy, nawet okresy zależnie od kierunku stopniowania mocy mocnych zgłosek członów, składających daną grupę. Wskutek tego, że obszerniejsze grupy zawierają większą liczbę mocnych, budowa ich może być także słabnąco-rosnąca, wreszcie tworzyć linje faliste wzmocnień.

Ugrupowanie dźwięków i połączeń dźwiękowych jakiegokolwiek wypowiedzenia za pomocą czynników akcentu, będące wyrazem stosunku mówiącego do znaczenia wypowiadanych słów, nazywamy rozczłonkowaniem akcentacyjnym [1]). Nazwa „rozczłonkowanie" wskazuje na zasadniczy składnik wszystkich grup — człon, określnik „akcentacyjny" zaznacza czynniki tego rozczłonkowania.

Zgodnie z nazwą „rozczłonkowanie akcentacyjne", dodajemy do wszystkich używanych poprzednio terminów przymiotnik „akcentacyjny" i mówimy: „okres akcentacyjny", „człon akcentacyjny" i t. d.; mocne zgłoski nazywamy „wzmocnieniami akcentacyjnemi", słabe — „osłabieniami akcentacyjnemi".

Dotychczas rozważaliśmy rozczłonkowanie akcentacyjne jako wykładnik stosunku mówiącego do wypowiadanej treści, jako, według Wundta, „pełny wyraz uczuć i nastrojów, które towarzyszą ruchowi wyobrażeń, utrwalanych w treści wyrazów" (Völkerpsychologie II, str. 416). Lecz prócz zmieniających się nieustannie, płynnych procesów psychicznych na kształt rozczłonkowania oddziaływają stalsze czynniki: przyzwyczajenia osobnika, skłonności indywidualne do takiego, nie innego następstwa mocnych i słabych, pewnej odległości między mocnemi, pewnych wahań siły wzmocnień i stosunku do osłabienia słabych, pewnych rozmiarów członów, wiązań, szeregów i t. d. Te właściwości w mowie jednostki zależą dalej od właściwości djalektu, języka, grupy językowej. Wundt za Sieversem językom giermańskim przypisuje tok słabnący, trocheiczny, romańskim — rosnący, jambiczny (Völkerpsychologie II, str. 401).

Z faktu, że człony rosnące są wogóle w języku polskim rzadsze niż słabnące albo rosnąco-słabnące, dalej wobec tego, że wiersze prawdziwie jambiczne są reprezentowane w naszej poezji stosunkowo nielicz-

[1]) Według Sieversa „akcentowanie zdaniowe" — Satzakzentuierung (Grundzüge der Phonetik, str. 177).

nie[1]), należałoby wysnuć wniosek, iż tok polszczyzny jest słabnący albo rosnąco-słabnący.

Od rozczłonkowania akcentacyjnego w znacznej mierze zależy charakter formy dźwiękowej mowy: liczba szeregów w łańcuchach, członów w szeregach, budowa członów, szczególniej końcowych i związana z nią odległość między wzmocnieniami akcentacyjnemi wywierają wpływ decydujący na wrażenie strony dźwiękowej utworu. Przewaga członów rosnących nadaje mowie charakter ożywienia, podniecenia, — słabnących — charakter łagodności, spokoju[2]). Dawna stylistyka, wiedziona trafnym poczuciem, ale opanowana przez dążności normatywne i tradycje klasyczne, mając w pamięci klauzule cycerońskie[3]), wytworzyła specjalne prawidła „spadków“ w rodzaju następującego: „W okresie daleko bardziej jeszcze, niż w zdaniu pojedyńczym pod względem dźwięczności na zakończenie czyli spadek uważać należy. Spadek okresu brzmieć powinien pełno i wydatnie, a zarazem spokojnie; u nas zdaje się najstosowniejszy spadek w tej postaci: –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ t. j. spadek, utworzony przez dactylus w połączeniu z trochejem, albo –́ ⏑ –́ ⏑ t. j. utworzony trochejem podwójnym, lubo pewna rozmaitość jest tu pożądana“. (S. Gruszczyński, Nauka o zdaniu.)

ROZDZIAŁ II.

Stosunek znaków przestankowych do rozczłonkowania akcentacyjnego.

Jeden rzut oka na tekst fragmentu ze „Szkiców“ Wojciechowskiego (str. 4) wystarcza, aby się przekonać, że t. zw. znaki przestankowe rozczłonkowania akcentacyjnego dokładnie nie odzwierciedlają. Zestawiając rozgraniczenia akcentacyjne z temi znakami, otrzymamy obraz następujący:

[1]) Poeta, obdarzony delikatnym poczuciem rytmu, A. Lange, w przedmowie do przekładu Mahabharaty pisze między innemi: „Całą Mahabharatę albo większy jakiś dział przetłumaczyć tą melodją (wierszem jambicznym) byłoby niezmiernie nużące dla czytelnika, a wskutek ubóstwa monosylabów dla tłumacza wprost niemożliwe pod grozą jednostajności i powtarzań“ (Epos. Tom IV, str. LIV).

[2]) Patrz rozdz. VII.

[3]) Patrz piękną pracę prof. T. Zielińskiego: „Der Rhythmus der römischen Kunstprosa und seine psychologischen Grundlagen“.

Zamknięciu (╥) odpowiada kropka.
Zwrotowi (┬) „ kropka lub średnik.
Przejściu (‖) odpowiada średnik, przecinek lub nic.
Spojeniu (|) „ przecinek lub nic.
Przegubowi (¦) „ nic.

Kropka oznacza więc raz zamknięcie, raz zwrot, średnik—to zwrot, to przejście, w przecinku kryje się przejście lub spojenie, przegub odpowiednika znakowego nie posiada, co trafia się i spojeniu. W tym wypadku, a i we wszystkich innych, znaki przestankowe, najumiejętniej nawet użyte, nie pokrywają się ściśle z rozczłonkowaniem akcentacyjnym, jak nie pokrywa się z nim rozczłonkowanie logiczne, którego są wyrazem. „Panią jest tu logika", mówi słusznie R. Zawiliński w art. „O znakach pisarskich" (Por. jęz. 1904, str. 126, 145). Z tego wniosek oczywisty, że znaki przestankowe nie mogą służyć za bezwzględną zasadę orjentacyjną przy ustalaniu rozczłonkowania akcentacyjnego. W wyjątkowych wypadkach mogą jednak nabierać szczególnej pod tym względem wartości, tam mianowicie, gdzie decydująco określają intencje autora. Ciekawszych przykładów dostarcza tutaj użycie średnika i kropki przy różnicach na pozór nikłych, a w gruncie bardzo znacznych.

„Średnik — mówi, z punktu logicznego rzecz roztrząsając, Łagowski, — jest tylko znakiem czysto do zewnętrznego odgraniczenia służącym. Jeżeli chcę zaznaczyć np., że przez punkt zanadto zerwałby się stosunek między sąsiadującemi zdaniami, a przy samym przecinku związek ten byłby zbyt blizki, stawiam średnik. Tak np.:

Książę jest w zamku? Jest; lecz o tej porze
Bardzoście wasze poselstwo spóźnili...

Różnica pomiędzy użyciem w takich razach średnika a kropki jest tak subtelna, że można ją z autorem odczuć; ale nie można wymagać od kogoś, aby ją koniecznie odczuwał i średnika tu, a nie kropki użył. Podobnież dla czysto zewnętrznego odgraniczenia kładziemy średnik, gdy chcemy wykazać, że to zdanie podrzędne należy do tego zdania głównego, które np. poprzedza; a nie do tego, które poniżej się znajduje..." (O znakach pisarskich, str. 53—54).

Dla rozczłonkowania akcentacyjnego decydujące znaczenie mają fakty inne, te mianowicie, które zamykają się w ostatnich słowach następnego wyjątku z pracy A. Matthaei „Redepause und Interpunktion", (str. 333).

„Można przyjąć za zasadę, że głos zawieszamy najdłużej na dwukropku i znaku zapytania; przy pierwszym, aby cudze przytaczane słowa wyraziście odgraniczyć od własnych, przy drugim dla podkreślenia wywołanego przez pytanie oczekiwania. Na tych głównych przestan-

kach, jak wykazała przeciętna przeprowadzonych przeze mnie obserwacji, czas zatrzymania przekracza zwykle jedną sekundę, gdy wykrzyknik lub kropka pozwalają na wypoczynek cokolwiek krótszy nad sekundę. Równe trwanie pauzy należy określić dla średnika, który różni się od kropki raczej tym, że głos nie schodzi przed nim do tonów najniższych".

Weźmy przykład:

„Mamy noc ciepłą, letnią; woń młodej wikliny oraz topoli balsamicznie rozlewa się w powietrzu. Derkacze i przepiórki niezmordowanie głoszą o zajęciu w swoje posiadanie łąk, jako też łanów zbożowych. Świerszcze trylowy koncert sprawiają sobie po ogrodach. Z oddali, gdzieś w sadzie, tęskliwie nawołuje sowa. Górą, jakby duchy ciemności, rysują się nietoperze, walczące podczas nocy o życiowe zadania".

(A. Dygasiński, Co się dzieje w gniazdach).

Ze stanowiska logicznego jest to obojętne, czy wyrazy „letnią" i „woń", albo „powietrzu" i „derkacze" oddzielimy średnikiem, czy kropką. Zdanie bowiem: „woń młodej i t. d." może równie dobrze należeć do poprzedniego, jak następnego, jak nie należeć do żadnego z nich. Natomiast odczytanie głośne tego fragmentu, jego rozczłonkowanie akcentacyjne zależy w znacznej mierze od użycia tego lub owego znaku. Kropki, oddzielające zdania, wskazują, że całość rozbrzmiewała w uchu autora jako okres, złożony z pięciu łańcuchów, cząstek, dość ściśle w sobie zamkniętych. Spróbujmy zastąpić kropki średnikami, a obraz zmieni się całkowicie: cząstki wyodrębnione zleją się, złączą ze sobą, powstanie okres bezłańcuchowy, składający się tylko z szeregów. Dwa przestankowania, dwa rozczłonkowania — dwa efekty rytmiczne.

Traktując sprawę ze stanowiska czytającego, należy jeszcze zaznaczyć, iż różne znaki przestankowe mają różną siłę sugiestjonowania rozczłonkowań akcentacyjnych. Tak kropka ma znaczenie niemal decydujące, z przecinkiem nie liczymy się wcale, jak to na podanych przykładach stwierdzić można.

Stosunek znaków pisarskich do rozczłonkowania akcentacyjnego trafnie określa Guyau, omawiając nieco odmienne przestankowanie francuskie:

„Sama sztuka użycia znaków przestankowych, mająca dziś tak wielkie znaczenie, jest w istocie sztuką rytmu. Przestankowanie w prozie zastępuje nowy wiersz, używany przy pisaniu poezji. Stąd ta stała troska o znaki przestankowe, charakterystyczna dla takich stylistów, jak Flaubert. Ale jest rodzaj wewnętrznego przestankowania, nie podkreślony żadnym znakiem, a wytwarzający w każdym dłuższym członie zdania złożonego podział według treści. To przestankowanie, — podobne do owego, którego niepodobna określić we frazesach muzycznych

(nawet ćwiartką ćwierciowej pauzy), a które często oznacza się za pomocą przecinka w górze,—powinno być ściśle przestrzegane przez pisarza, odgadywane przez tego, kto czyta głośno, i plastycznie wyrażone w dykcji". (M. Guyau, L'art au point de vue sociologique, str. 326 - 27).

ROZDZIAŁ III.

Melodja mowy.

Drugim czynnikiem formy dźwiękowej mowy jest melodja. „Melodja mowy... jest to ruch wysokości tonów, polegający na stopniowym wznoszeniu się i zniżaniu kolejno po sobie wymawianych samogłosek i dźwięcznych spółgłosek, ruch, przerywany przez pauzy i spółgłoski bezdźwięczne". (Br. Eggert, Untersuchungen über Sprachmelodie).

Różnica między melodją muzyczną i melodją mowy jest bardzo znaczna. Gdy bowiem pierwsza rozwija się w odległościach harmonijnych: tonach, półtonach, druga tworzy się niezależnie od nich, ma odległości znacznie mniejsze od półtonów, przyczym dźwięk mowy w czasie swego trwania to się wznosi, to spada, a trwanie dźwięku jest zwykle tak krótkie, że uwaga nie ma dość czasu, by się na nim skupić. Te właściwości melodji mowy niezmiernie utrudniają jej uchwycenie uchem, pozwalają tylko na niedokładne rozróżnienia odległości tonów, ogólnego biegu melodji—w górę, na dół i oznaczenie jej za pomocą nut tylko w przybliżeniu. Wundt (Völkerpsychologie T. II, str. 415 – 427) podaje też same melodje, notowane za pośrednictwem ucha i aparatu; wykazują one ogólne podobieństwo, ale olbrzymie różnice w utrwaleniu subtelności przebiegu melodji.

Szczególniej trudno, jak stwierdzają podane tam przykłady, i jak sam Wundt zaznacza, dokładnie uchwycić uchem, odległości tonów: zwykle wydają się one mniejsze, niż są w rzeczywistości.

Każdy język ma właściwy sobie sposób układu melodyjnego zdań. W obrębie jednego języka mogą jednak zdarzać się wybitne różnice, jak to stwierdził Sievers dla języka niemieckiego, w którym istnieją przeważnie dwa przeciwstawne systemy układu melodyjnego: północny i południowy. Przeciwstawność polega tu na tym, że w tych wypadkach np. gdzie osobniki należące do jednego obszaru djalektologicznego używają wysokich tonów, osobniki drugiego używają nizkich, gdzie jedni stopniowo wznoszą głos, drudzy zniżają i t. d. Do odrębności, właściwych pewnym miejscowościom naszego terytorjum językowego, należy t. zw. śpiewanie t. j. przeciąganie.

„Każdy pozna odrazu Polaka z ruskich prowincji po jego charakterystycznym śpiewaniu, chociaż nie potrafi określić jego istoty. Leży zaś ona nie tylko w większym interwale muzycznym między zgłoskami przyciskowemi a bezprzyciskowemi, ale także w przeciąganiu iloczasowym przedostatniej w wyrazie, a redukowaniu, skrócaniu wszystkich innych, przyczym ich e nabiera barwy bliższej i, y, a o bliższej u. Właściwość to dość szerokiego pasa na całym wschodzie Polski, od Mazurów pruskich aż do Karpat.

Lwowiacy bardzo często twierdzą odwrotnie, że „śpiewanie“ jest cechą krakowską. Mają słuszność o tyle, że przecież w każdym języku i w każdej gwarze musi być jakiś stosunek wysokości tonów w wyrazie i zdaniu, a więc i pierwiastek muzyczny. Jeżeli z powodu jego nieznacznej roli w naszym języku rzadko się o nim mówi, to z tego jeszcze nie wynika, by go wcale nie było. To też i w Krakowskim śpiewają, tylko że 1) śpiewanie to jest całkiem inne, bo polega na przeciąganiu i intonowaniu zgłoski ostatniej i nie jest połączone z redukowaniem zgłosek innych, 2) jest ono czysto polskie, gdy wschodnio-polskie powstało pod wpływem ruskim“. (K. Nitsch, Mowa ludu pol., str. 140).

Na tle tych różnic ogólnych występują różnice indywidualne, wreszcie różnice, zależne od siły uczucia, rodzaju nastroju i t. p. Śpiewamy więc wszyscy, tylko na różne sposoby.

Mowa zwykła, codzienna, średnio uczuciowa, składająca się przeważnie z krótkich zdań, zapytań i odpowiedzi, jest materjałem trudniej uchwytnym dla ucha, w prozie poetyckiej natomiast pod wpływem uczucia melodja wydoskonalona artystycznie nabiera niezwykłej wyrazistości i bywa nieraz bardzo kunsztowna. Dla przykładu podaję utrwaloną za pomocą zmienionych znaków nutowych piękną, wyrazistą melodję drobnego urywku z „Głosu niemych“ A. Świętochowskiego. Jest to okres akcentacyjny, rozpadający się na pięć szeregów, każdy o dwuch wiązaniach. Tempo wypowiedzenia dość wolne, muzyczne adagio: całość w moim wypowiedzeniu trwa około 25-ciu sekund. „Gdyby zebrać | razem | te zmarnowane | krople, | mówił w końcu, | powstałyby morza, || gdyby stopić | te iskry, | powstałyby | słońca, || gdyby związać | te ruchy, | powstałyby | potęgi, || gdyby skupić | te radości, | powstałyby | szczęścia, || a tymczasem | człowiek stoi | wobec swych losów | łaknący, | ciemny, | bezsilny | i nieszczęśliwy“. ||

Ponieważ fortepian z odległościami półtonowemi nie nadawał się już tu zupełnie do ścisłego określenia odległości między dźwiękami, użyto wiolonczeli, posługując się następującym systemem znaków: punkty owalne oznaczają dźwięki ściśle określone ze zwykłym w muzyce znaczeniem w obrębie pięciolinji, odchylenia dźwięku w górę lub nadół oznaczane są za pomocą kresek pionowych, przyczym kreska w dół

odpowiada takiemuż odchyleniu od tonu, wskazanego przez punkt, złączony z kreską, kreska w górę odpowiada odchyleniu w górę; kreska z ogonkiem oznacza odchylenia minimalne od właściwego tonu. Jeżeli więc np. mamy punkt owalny nad drugą linją, znaczy to zwykłe fortepianowe a; ten sam znak z kreseczką w górę oznacza dźwięk między a i ais, wyższy od a, niższy od ais, zbliżony jednak do a; ten sam znak z kreseczką w dół oznacza dźwięk między a i as, niższy od a, wyższy od as, zbliżony jednak bardziej do a; ta sama nuta, złączona z kreseczką z ogonkiem, idącą w górę, oznacza dźwięk wyższy od a, niższy od ais, ale bardzo zbliżony do a, prawie a. Wreszcie nuta ze strzałką oznacza dokładnie dźwięk odległy od tonu, oznaczonego nutą, o ćwierć tonu w górę lub nadół zależnie od kierunku strzałki. Jeżeli więc mamy a ze strzałką w górę, oznacza to, że dźwięk leży ściśle w pośrodku między a i ais. W ten sposób otrzymaliśmy skalę z dokładnością do $^1/_6$ półtonu. Dźwięki mowy, jak wiemy, nie utrzymują się przez czas swego trwania na jednej wysokości, ale wahają się około jednej wydatniejszej wysokości w górę i w dół, ponieważ jednak te wahania są bardzo subtelne i prawie nieuchwytne, poprzestawaliśmy na określeniu najbardziej wyrazistej wysokości, zasadniczej; tam, gdzie wahania uwydatniały się dostatecznie, oznaczaliśmy je za pomocą dwuch znaków z łącznikiem, przyczym dźwięk przelotniej brzmiący jest odróżniony przekreśleniem. Znaki użyte nie wyrażają stosunków długości, czasu trwania dźwięków. Tablice graficzne, umieszczone obok nut, unaoczniają dokładnie oznaczony nutami bieg melodji. Napisy u góry oznaczają rozczłonkowanie akcentacyjne, linja między niemi jest znakiem muzycznym, wyrażającym wzmaganie się i osłabianie głośności, crescendo i decrescendo; liczby na dole podają w możliwym przybliżeniu czas trwania szeregów i pauz między szeregami.

Rozglądając tablicę, najpierw poczynimy parę spostrzeżeń, dotyczących czynników rozczłonkowania akcentacyjnego, wymienionych na str. 4, 11. Zestawienie wzmocnień i osłabień akcentacyjnych pokazuje, że wzmocnienia różnią się co do wysokości brzmienia od otaczających osłabień, ale zarówno mogą być od nich wyższe, jak niższe. Przytym niepodobna ustalić jakiegoś normalnego stosunku wysokości wzmocnień do poprzedzającej lub następującej zgłoski: raz są niższe od poprzedzającej, wyższe od następującej, to znów odwrotnie, albo raz są wyższe od poprzedzającej i następującej, to znów odwrotnie — niższe. Tablica nasza pokazuje również, że zakończenia wiązań i szeregów charakteryzuje wzniesienie lub zniżenie głosu: w tym razie na pięć szeregów jeden ma tylko przejście z silnym podwyższeniem głosu, skok na czystą kwartę—najwyższe napięcie oczekiwania. Zamknięcie okresu ma charakterystyczny spadek na zwiększoną kwartę w dół.

Obliczenia, podane u dołu tablicy, są dokonane z możliwą, lecz

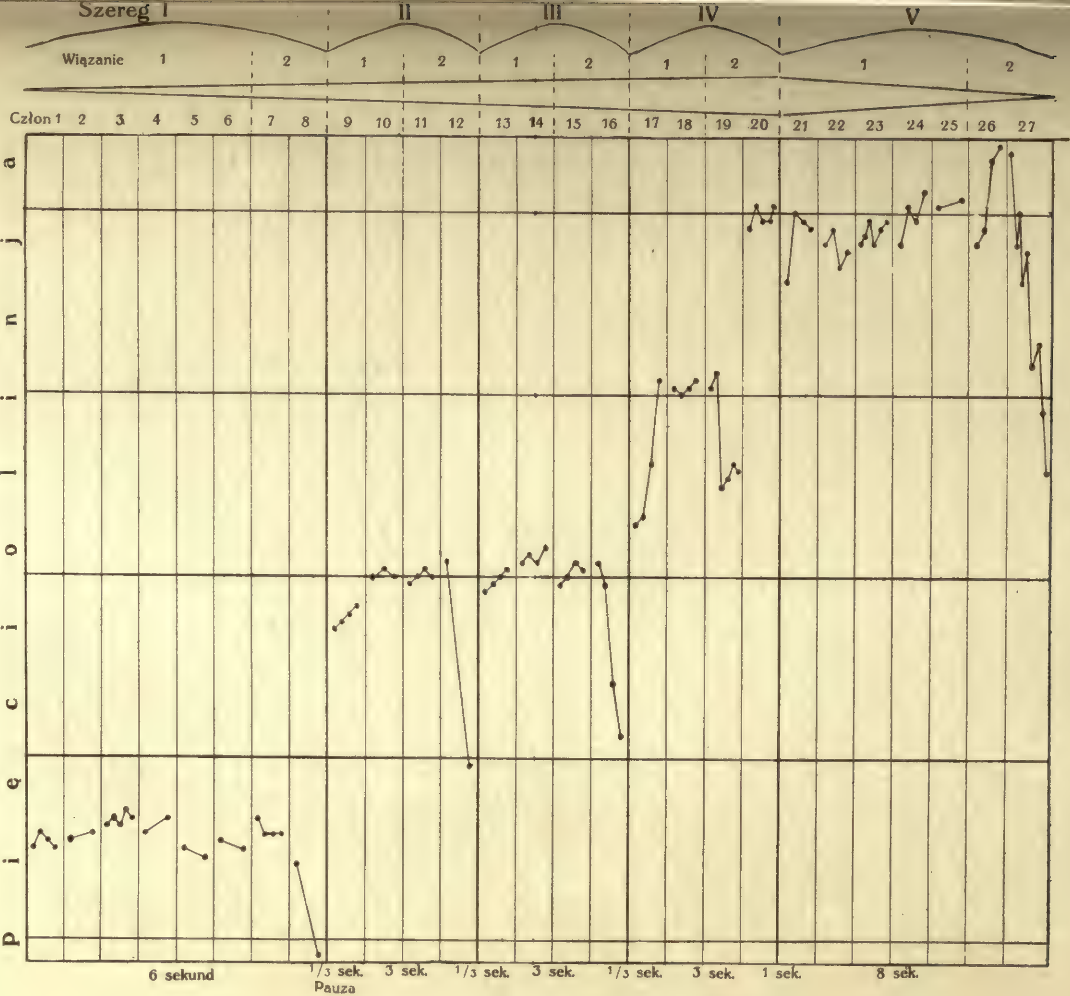
nie bezwzględną ścisłością; niemniej wartości swej nie tracą i pozwalają poczynić pewne wnioski. Budowa pierwszych czterech szeregów jest podobna w tym znaczeniu, że człony każdego z nich biegną płynnie do spojenia, gdzie następuje silne przecięcie, poczym znów toczą się równo do przejścia do następnego szeregu; różnica tkwi w liczbie członów: pierwszy posiada ich osiem, gdy następne — po cztery. Tutaj właśnie nasze liczby nabierają znaczenia. Osiem członów wypowiadamy w ciągu 6 sekund, cztery w ciągu trzech, stąd wniosek, że człony mimo różnej liczby zgłosek trwają równą miarę czasu, to znaczy, że, o ile mają większą liczbę zgłosek, zgłoski wypowiadane są szybciej, o ile mniejszą — zgłoski wypowiadane są wolniej, tak iż ostatecznie każdy człon trwa mniej więcej $^3/_4$ sekundy, mniej więcej, gdyż o matematycznej, muzycznej ścisłości mowy tu być nie może[1]). Sprzecznym napozór z takim twierdzeniem wydawałby się stosunek trwania piątego i pierwszego szeregu: gdy bowiem pierwszy ośmioczłonowy trwa 6 sekund, piąty—siedmioczłonowy aż osiem. Jeżeli jednak uwzględnimy tu lekkie zwolnienie ogólnego tempa dla uwydatnienia wagi słów, jeżeli uwzględnimy trzy silne pauzy uczuciowe: „łaknący,—ciemny,—bezsilny—", gdy w pierwszym szeregu jest tylko jedna, rzecz, sądzę, całkowicie się wyjaśni, i sprzeczności tu nie będzie.

Rozpatrując samą melodję, przedewszystkim zauważymy, że rozwija się ona w obrębie zwiększonej nony od najwyższego tonu w dół. Linja melodji wznosi się stopniowo w górę aż do ostatniego członu, w którym spada na zwiększoną kwartę w dół, by zamknąć całość. Natężenie głosu wzmaga się do ostatniego członu IV szeregu i w ostatnim szeregu słabnie do końca, zlekka wzmagając się na wyrazie „ciemny", idzie więc crescendo-decrescendo. Melodje szeregów, układające się na różnych wysokościach, wykazują znaczne podobieństwo budowy, wznoszą się bowiem ku górze do ostatniego członu, gdzie spadają średnio na półtora tonu. Wyjątek stanowi szereg czwarty, którego melodja silnie odrazu wznosi się w górę, chwilę trwa na tej samej niemal wysokości, poczym spada w dół, zlekka znów wygina się wyżej, by zakończyć skokiem w górę na czystą kwartę. Porównanie pierwszych trzech szeregów z dwoma ostatniemi ujawnia pewne różnice: mianowicie w pierwszych trzech szeregach melodja zgodnie z nastrojem biegnie równiej, spokojniej, nie przekraczając odległości wielkiej tercji, w dwuch ostatnich natomiast silne zabarwienie uczuciowe objawia się w obfitych ruchach dźwięków, skokach i spadkach melodji, ogarniającej większą niż poprzednio odległość zwiększonej kwarty.

---

[1]) Do tej sprawy iloczasu członów powracam w rozdz. IX.


Gdy - by ze - brać ra - zem te zmar - no - wa - ne kro - ple, mó - wił
w koń cu, po - wsta - ły - by mo - rza, gdy - by sto - pić te i - skry,
po - wsta - ły - by słoń - ca, gdy - by zwią - zać te ru - chy, po - wsta - ły-
by po - tę - gi, gdy - by sku - pić te ra - do - ści, po - wsta - ły - by
szczę - ścia, a tym - cza - sem czło - wiek sto - i wo - bec swych lo - sów
łak - ną - cy, ciem - ny, bez - sil - ny i nie - szczę - śli - wy.



Szereg I
II
III
IV
V
Wiązanie 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2
Człon 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27
p i e c i o l i n j a
6 sekund
1/3 sek. Pauza
3 sek.
1/3 sek.
3 sek.
1/3 sek.
3 sek.
1 sek.
8 sek.

Wyrazisty rysunek melodji, łuk, który zatacza, harmonijny stosunek jej części, wzrastające ożywienie i końcowe uspokojenie, ujęte w karby zdecydowanej jasnej rytmiki, wszystko to nadaje jej wybitną estetyczną wartość.

Utrwalenie melodji za pomocą nut jest pracą trudną i zmudną, zwłaszcza jeśli mamy do czynienia z dłuższym fragmentem, opis słowny natomiast musi grzeszyć nieścisłością i niemniejszą stanowi trudność. Sprawa jest ułatwiona, o ile pewne motywy melodyjne powracają. W razie posługiwania się opisem, należy oznaczyć przeciętną wysokość głosu, choćby za pomocą określeń: nizki, średni, wysoki, najniższe i najwyższe tony, kształt powracających melodji, liczbę powtórzeń, charakterystyczne zmiany i przerwy.

Uzasadnienie psycho-fizjologiczne odrębnego kształtowania się melodyjnego mowy różnych osobników podaje rozdział następujący.

ROZDZIAŁ IV.

Dźwięczność wypowiedzenia.

Mianem dźwięczności wypowiedzenia obejmujemy właściwości mowy, dzięki którym ten sam wyraz lub te same wyrazy w dwuch tekstach przy jednakowej wysokości wywołują różne wrażenie akustyczne. Działają tutaj ze strony mówiącego rozmaite czynniki, a więc: natężenie głosu, energja lub łagodność artykulacji, sposób łączenia głosek, ujawniające się dla słuchacza jako natężenie dźwięków, wyrazistość lub miękkość, płynność mowy lub tok jej odrywany, siekący.

Wsłuchajmy się w takie dwa przykłady:

„Zdarto żagle, ster prysnął, ryk wód, szum zawiei,
Głosy trwożnej gromady, pomp złowieszcze jęki;
Ostatnie liny majtkom wyrwały się z ręki...
Słońce krwawo zachodzi; z niem reszta nadziei...“

(Mickiewicz. Burza).

„Znowu deszcz ciszej szumi, grom na chwilę uśnie,
Znowu wzbudzi się, ryknie i znów wodą chluśnie...
Aż się uspokoiło wszystko. Tylko drzewa
Szumią wokoło domu i szemrze ulewa“.

(Pan Tadeusz).

Dźwięczność wypowiedzenia wyrazu „szum“ w pierwszym wierszu pierwszego ustępu i wyrazu „szumią“ w ostatnim drugiego różnią się bardzo znacznie. „Szum“ wymawiamy dość nizko, głosem pełnym;

artykulacje wyraziste, szczególniej w spółgłosce sz. „Szumią“ brzmi w tonie nieco wyższym, głos przyciszony, artykulacje łagodne, łączące się płynnie. Materjału do szczegółowej analizy w tym samym kierunku dostarczają wyrazy „ryk“ w pierwszym, „ryknie“ w drugim przykładzie, gdzie uderzają szczególniej silne artykulacje i wzmożone natężenie dźwięków wyrazu „ryknie“. W drugim przykładzie „szumią“ ostatniego wiersza posiada artykulacje bardzo łagodne, płynnie łączone, i brzmienie znacznie cichsze, aniżeli w „szumi“.

Zbyteczną zdaje się rzeczą zaznaczać, że dźwięczność wypowiedzenia z niesłychaną subtelnością odzwierciedla najdrobniejsze zmiany uczuciowe, towarzyszące wypowiadaniu pewnej treści, że ze wszystkich składników formy dźwiękowej jest to składnik najsubtelniejszy. Wszystkie cieniowania nastrojowe, dla których muzyka posiada niewyczerpany zasób oznaczeń, owe: animato, teneramente, eroico, dolce, lagrimoso, appassionato, dolente i t. p., pełnię wyrazu osiąga mowa nasza za pomocą różnorodnych ustosunkowań czynników dźwięczności wypowiedzenia.

Do dźwięczności wypowiedzenia należą także wszystkie te właściwości głosu, które ogólnie nazywamy barwą, zabarwieniem, tembrem głosu w szerokim znaczeniu słowa.

Początkowe stadjum badań nad zabarwieniem głosu przekroczyli dwaj Rutzowie, Józef i Ottmar, otwierając nowe szerokie perspektywy, zyskujące uznanie specjalistów (Saran, Sievers, Dittrich, Krueger). Opierając się na badaniach ojca, Ottmar Rutz w dwuch książkach: „Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme“ i „Sprache, Gesang und Körperhaltung“[1]) poddaje szczegółowej analizie zabarwienie głosu, uzasadnia związek zabarwienia z psychofizyczną organizacją człowieka, daje nową naukę o temperamentach i wprowadza nową metodę klasyfikowania utworów i ustalania autorstwa tekstów, wreszcie stwarza i uzasadnia nową szkołę śpiewu i deklamacji.

Według poglądów Rutzów każdy dźwięk głosu ludzkiego niezależnie od wysokości i głośności ma brzmienie jaśniejsze lub ciemniejsze, twardsze lub miększe, szerokie lub okrągłe, z odcieniem lirycznym lub dramatycznym. (Neue Entdeckungen..., str. 103). Określenie zabarwienia głosu musi oznaczyć wymienione składniki. Całą różnorodność zabarwień głosu ludzkiego dzielą Rutzowie na trzy zasadnicze typy. Do pierwszego należą głosy o zabarwieniu ciemnym, miękkim, podobnym do skrzypiec;

---

[1]) Zwięzłe streszczenie tych i innych prac Rutza oraz dyskusji, którą wywołały, podał prof. K. Appel w „Ruchu filozoficznym“ r. 1911 № 6, str. 118—120. Obszerny krytyczny ich rozbiór zawiera broszura F. Kruegera „Mitbewegungen beim Singen, Sprechen und Hören“.

do drugiego z zabarwieniem jasnym i miękkim, przypominającym klarnet; trzeci typ ma barwę jasną, metaliczną, podobną do głosu trąby[1]). Pamiętać należy, iż nie bierze się tu w rachubę ani wysokość, ani natężenie głosu. W obrębie każdego typu istnieje szesnaście kombinacji, wytworzonych z następujących różnic: 1) gorące zabarwienie (właściwością tej odmiany — przewaga tonów nizkich i różnica formy: niższe tony okrągłe, wyższe szerokie); zimne zabarwienie (przeważnie o wysokich tonach, wyższe okrągłe, niższe szerokie); 2) dramatyczne—bardziej przenikające, stanowcze, twardsze, zdecydowane; liryczne—rzewniejsze, miększe; 3) duży, ciężki ton (tony niższe przeważające, tempo wolne, szerokie)—mały, lekki ton (tony wyższe przeważające, tempo szybkie, ruchliwe); 4) ton dobitny, wyrazisty (ausgeprägter) — ton zwykły. Powyższe wyliczenie wskazuje, jak bogaty kompleks właściwości ukrywał się pod zbiorową nazwą zabarwienia głosu. Zanalizowanie tego kompleksu, wyodrębnienie poszczególnych elementów, systematyczny ich układ, wskazanie wzajemnych zależności jest niemałą zasługą Rutzów.

Zastrzec należy, że podane nazwy i określenia oznaczają jedynie względny stosunek w obrębie typów; jeżeli więc mówimy np. ciemne zabarwienie, znaczy to: ciemniejsze, niż w dwóch pozostałych; jeżeli mówimy: metaliczne, znaczy to: bardziej metaliczne, niż w dwuch pozostałych i t. d.

Wnioski, do których doszli obaj Rutzowie, łączą się bezpośrednio z badaniami Sieversa nad melodją głosu i uzyskują w nich poparcie tym silniejsze, że i Sievers i Rutzowie rozpoczęli pracę niezależnie od siebie. Sievers po pierwszych próbach już według metody Rutza odzywa się z entuzjazmem, iż nie ma żadnej wątpliwości co do zasadniczego znaczenia umiejętnie zapoczątkowanego dzieła.

Dla określenia wyczerpującego dźwięczności wypowiedzenia pod względem zabarwienia służy następująca tablica, ułożona według klasyfikacji Rutza.

Typ I.

Zabarwienie ciemne miękkie (skrzypcowe).

gorące								zimne							
liryczne				dramatyczne				liryczne				dramatyczne			
ton duży (ciężki)		mały		duży		mały		duży		mały		duży		mały	
zwykły	wyraz.	zw.	wy	zw.	wyr.	zw.	wyr.	zw.	wyr	zw.	wyr.	zw.	wyr.	zw.	wyr.
1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8

[1]) Ciemny, nie znaczy ponury, jak odwrotnie jasny nie znaczy wesoły. Głosem o ciemnym zabarwieniu można wesoło mówić wesołe rzeczy, jasne zabarwienie nie zmieni się nawet przy opowiadaniu najbardziej tragicznej historji.

W ten sposób właściwości barwy głosu możemy oznaczać w następujących szeregach: ton zwykły, duży, zabarwienie liryczne, gorące, ciemne, miękkie; albo: ton wyrazisty, mały, zabarwienie dramatyczne, zimne, jasne, miękkie (typ II) i t. d.

Typ zabarwienia głosowego we wszystkich dziełach jednego autora pozostaje niezmienny. Inaczej z odmianami. Zdarzają się autorowie, którym właściwe zabarwienie wyłącznie gorące lub zimne, są tacy, których jedne dzieła mają zabarwienie gorące, inne — zimne; zabarwienie to rozciąga się zawsze na cały utwór. Co do dalszych różnic, to tu mogą już one zmieniać się w ciągu dzieła w ten sposób, że, np. część może mieć zabarwienie dramatyczne, część liryczne i t. p. (N. E., str. 17—18).

Różnice typów zabarwienia i odmian w obrębie typu wywołane są różnicami w układzie muskulatury klatki piersiowej i jamy brzusznej, z któremi związane są różnice w układzie krtani i organów mowy. Z tego wynika, jak słusznie zauważył dr. Dittrich, że pojęcie podstawy artykulacyjnej należy rozszerzyć na muskulaturę klatki piersiowej i jamy brzusznej [1]).

Odpowiednio do trzech typów barwy głosu rozróżnia Rutz trzy typy postawy t. j. układu muskulatury klatki piersiowej i jamy brzusznej: abdominalny, przeważnie włoski, z wysunięciem naprzód dolnej części tułowia (u Niemców do tego typu należeli Goethe, Mozart); torakalny, przeważnie niemiecki z wysunięciem naprzód klatki piersiowej (Schiller, Beethoven); zstępujący, francuski, z wgięciem krzyża (Heine, Szopen, Wagner). Każdy rodzaj układu pozostaje w związku z przeważnym nastrojem uczuciowym osobnika, stąd trzy typy temperamentów: termasteniczny (dawny sangwiniczny), chimasteniczny (flegmatyczny) i termenergiczny (choleryczny) (N. E., str. 8). U Polaków przeważa w badaniach Rutza typ termasteniczny (N. E., str. 9, 17, 55, 71) i termenergiczny (Sprache, Gesang..., str. 138, 241). Drogą ćwiczeń osobnik pewnego typu postawy może przyswoić sobie dwie pozostałe tak, że zdoła je następnie przybierać według woli. Artystyczna interpretacja utworu wymaga w pełni uwzględnienia charakterystycznego dlań a tak napozór nieuchwytnego zabarwienia głosowego, które wytwarza się przez zastosowanie odpowiedniej postawy. Typ zabarwienia głosowego utworu poznajemy przez zagłębienie się w tekście, które to zagłębienie często wywołuje przybranie odpowiedniej postawy [2]), przez próbne zastosowanie trzech postaw

[1]) F. Krueger, Mitbewegungen..., str. 8.

[2]) Reakcja podobna organizmu istnieje nie tylko przy zagłębieniu się w utworze poetyckim czy muzycznym. Według spostrzeżeń H. Schammbergera i E. Sieversa

ze wszystkiemi odmianami. Właściwą jest ta, która daje największy efekt artystyczny przy największej łatwości interpretacji, t. j. najmniejszym wysiłku krtani i muskułów okolic krtani (N. E., str. 130 i nast). Śpiewacy i deklamatorzy, wyczuwając właściwe utworom zabarwienie głosu, starają się często wytwarzać je za pomocą odpowiedniego nastawienia krtani i jamy ustnej; jest to jednak tylko surogat prawdziwego zabarwienia, nie dający pełni efektu artystycznego, powodujący nadto rychłe zmęczenie interpretatora, często nawet utratę głosu.

Według tablicy, ułożonej przez Rutza (Sprache, G. und K.) zabarwienie ciemne, miękkie (typ I), zimne, ton mały posiadają między innemi utwory Cezara, Cycerona, Horacego, Juwenala, Sallustjusza; to samo zabarwienie przy dużym tonie — Dante, Michał Anioł, Petrarka, Wergiljusz. Jasne, miękkie (typ II), zimne zabarwienie, ton mały właściwe są Lessingowi, Szekspirowi; duży ton posiadają mowy Bismarka, utwory Shelleya, po części Hebbla, Szyllera. Do tego samego typu, ale z zabarwieniem gorącym o małym tonie należą Bajron, Kant. Jasne, metaliczne (typ III), zimne zabarwienie, mały ton mają utwory Eschylosa, Homera, Ronsarda, Dumasa A., Sainte-Beuva; jasne, metaliczne, gorące zabarwienie, mały ton cechuje Baudelaira, Calderona, Demostenesa, Eurypidesa, Sofoklesa, Tybulla, Woltera, Verlaina, Zolę, Schopenhauera, Nietzschego; to samo zabarwienie z dużym tonem posiadają: Ibsen, Moljer, Kornel, Rasyn, Ksenofont.

Samo przez się staje się zrozumiałe, że w przekładzie zabarwienie głosu autora znika, ustępując miejsca zabarwieniu głosu tłumacza.

Dokonana przeze mnie analiza zabarwienia głosu kilku poetów polskich przy zastosowaniu metody Rutza dała następujące wyniki:

I. Zabarwienie głosu ciemne, gorące: Mickiewicz (ton duży—„Oda do młodości"), Wyspiański (zabarwienie przeważnie dramatyczne), Żeromski.

II. Zabarwienie jasne, miękkie, zimne: Zaleski

III. Zabarwienie jasne, metaliczne, zimne: Słowacki (w utworach dramatycznych—zabarwienie dramatyczne, w wierszu „Na sprowadzenie prochów Napoleona"—duży ton).

Dla porównania i sprawdzenia przytaczam dwa utwory o jednakim rytmie: Mickiewicza i Zaleskiego. Przy odczytywaniu należy głosowi

---

wrażliwy widz wobec dzieł malarskich i rzeźbiarskich przybiera typ postawy, odpowiadający ich twórcy. Tak Schammberger wobec dzieł malarskich Böcklina przybierał trzeci typ postawy i odmianę, właściwą Böcklinowi, jak się okazuje z listów i wszystkiego, co Böcklin napisał. Stwierdzenia powyższych spostrzeżeń dostarczają rzeźby i utwory poetyckie Michała Anioła. (Sprache, Gesang und Körperhaltung, str. 41, 42). Istotnie stoimy tu, jak słusznie powiedział O. Rutz, wobec nowego świata wyrażania życia psychicznego.

nadać taką wysokość, siłę, zabarwienie, aby utwór sam niejako dobywał się z ust, nie wywołując zmęczenia i dawał możliwy dla osobnika najwyższy stopień efektu artystycznego.

„Słowiczku mój, a leć, a piej,
Na pożegnanie piej
Wylanym łzom, spełnionym snom,
Skończonej piosnce twej!

Słowiczku mój, swe pióra zzuj,
Sokole skrzydła weź
I w ostrzu szpon zołotostron
Dawidzki hymn tu nieś!

Bo wyszedł głos, i padł już los,
I tajne brzemię lat
Wydało płód, i stał się cud,
I rozraduje świat!“

(A. Mickiewicz, Do B. Zaleskiego).

„Kto? z jakich stron? w przeczysty ton,
Jak zwierciadlany zdrój,
Niewoli słuch? Och, bliźni duch!
Do chóruż, głosie mój!

Do chóru, hej! a leć, a piej
W rozdźwięki spólnych snów;
Ziemiański ból pod serce tul!
Rozraduj mi się znów!

Adamie, ach! Po wieszczych snach
Promienny mruga brzask:
Toż dłonie w dłoń, o wespół doń
Podzwonim słońcu łask.

Żywota cel - Emanuel
Przybliża błogi czas:
Hozanna w cześć! Hozanna wznieść,
Hozanna póki nas“.

(Zaleski, Odpowiedź A. Mickiewiczowi).

Dla kogo różnica zabarwienia nie byłaby tu widoczna, niech spróbuje odczytywać kolejno np. „Stepy Akermańskie“ Mickiewicza lub „Na Alpach w Splügen“ i pierwszą zwrotkę „Króla-Ducha“ lub wiersz „Do Z. Kr.“, bacząc, naturalnie, wyłącznie na różnicę zabarwienia.

ROZDZIAŁ V.

Tempo.

Czwartym i ostatnim składnikiem formy dźwiękowej jest tempo, szybkość mowy t. j. szybkość, z którą wypowiadamy oddzielne dźwięki, zgłoski, wyrazy. W mowie istnieje tyleż odmian tempa, ile w muzyce, i podobnie jak kompozytor kładzie przed utworem napis „allegro“ lub „andante“ i t. p. albo nawet podaje liczbę wahań metronomu, tak samo każdy ustęp w doskonałej transkrypcji fonetycznej powinien być poprzedzony podobnym znakiem. Tempo, które może ulegać zmianom nawet w obrębie jednego zdania, zależy od całej duchowej organizacji mówiącego, jako też od chwilowego usposobienia i nastroju. Żywy, czynny człowiek mówi szybciej niż zgnębiony albo leniwy. (Jespersen, Lehrbuch, str. 175). Rozróżniamy trzy zasadnicze rodzaje tempa: tempo wolne (muzyczne adagio, largo), tempo pośrednie (moderato) i szybkie (allegro, presto). Doświadczenia Beera („Die Abhängigkeit der Lesezeit von psychologischen und sprachlichen Faktoren“) ustaliły, że teksty, składające się ze słów krótkich, czytamy wolniej, niż złożone z długich. Wundt czyni uwagę, że zdanie z członów rosnących czytamy szybciej, aniżeli z członów słabnących, szybciej więc jamby, aniżeli trocheje. Również wysłuchiwanie jambów i trochejów, wygłaszanych w jednakowym tempie, daje odmienne wrażenie szybkości: tempo jambów wydaje się szybsze.

Wszystkie czynniki formy dźwiękowej są ze sobą ściśle związane i wzajem od siebie uzależnione; ze zmianą jednego zmieniają się inne. Szczególniej wybitnie występuje ta zależność przy rozważaniu szybkości. Z przyspieszeniem tempa zanikają słabsze wzmocnienia akcentacyjne, silniejsze stają się bardziej wyraziste, ostre, różnice między niemi się zacierają [1]), giną drobniejsze pauzy, w melodji ujawniają się tylko odległości znaczne, w dźwięczności wypowiedzenia przejścia od szeptu do półgłosu i do głosu pełnego uwzględniane słabo, artykulacje energiczne. Tempo średnie i wolne sprzyja natomiast rozwinięciu najsubtelniejszych cieniowań formy dźwiękowej. Więc też odwrotnie, delikatne przejścia w akcencie, melodji, dźwięczności warunkują tempo wolniejsze.

---

[1]) Podobnie w muzyce: „...O ile w tempie powolnym akcenty dodatkowe, występują, o tyle w coraz szybszym zanikają nawet „główne“, mogąc się zaledwie na początku taktu a czasem i co drugi takt uwydatniać..“ (M. M. Biernacki, Zasady muzyki, str. 74).

Przy ustalaniu tempa utworu należy zawsze czytać tekst pełnym głosem, gdyż szept, czytanie po cichu, wymagając mniejszego wysiłku narządów mownych, przyspiesza tempo naturalne.

ROZDZIAŁ VI.

Forma dźwiękowa uczuciowa.

Mówiący może zajmować dwojakie stanowisko względem wypowiadanej treści: a) albo zachowuje się względem niej mniej więcej obojętnie; b) albo też treść ta go wzrusza. Oba stany uwydatniają się w formie dźwiękowej. W pierwszym wypadku (a) mamy do czynienia z formą dźwiękową czystą—dawny akcent logiczny—i z jej składnikami czystemi, a więc czystym rozczłonkowaniem, melodją, tempem i t. d.; w drugim (b)—z formą dźwiękową uczuciową—dawny akcent emfatyczny, retoryczny, oratorski, patetyczny, ekspresyjny—i uczuciowemi jej składnikami, a więc: rozczłonkowaniem uczuciowym, uczuciową melodją, dźwięcznością i t. d. Uczucie mówiącego, nie wprowadzając do formy dźwiękowej nowych czynników, przekształca tylko istniejące w pewien sposób; szczególniej łatwo dające się zauważyć różnice ujawniają się w natężeniu dźwięków, trwaniu, wysokości. Według doświadczeń A. Prandtla („Experimente über den Einfluss von gefühlsbetonten Bewusstseinslagen auf Lesezeit und Betonung"), jak należało oczekiwać, teksty poważne czytamy wolniej niż wesołe, uczuciowe wolniej niż spokojne; w tekstach poważnych i uczuciowych pauz jest więcej, niż w spokojnych i wesołych, w pierwszych są też one dłuższe.

To zabarwienie uczuciowe tak charakterystycznie przejawia się w mowie, że, nie rozróżniając znaczenia słów, nie widząc mówiących osób, możemy określić, czy rozmawiają spokojnie, z zainteresowaniem, czy są przejęci jakimś uczuciem, a w pewnych wypadkach możemy nawet zdecydować, jakim mianowicie, tak wyraziście zaznacza się gniew, smutek, radość lub oburzenie. Weźmy przykład najprostszy—wykrzyknik „aha", przyczym dla łatwiejszego uchwycenia sposobu interpretacji dodawajmy do niego po kilka wyrazów, uwydatniających dokładnie uczucie. I przysłuchujmy się teraz takiemu szeregowi: 1) „Aha, (rozumiem, rozumiem)"; 2) „Ahaa, (to tak! Ja sądziłem inaczej)"; 3) „Aha! (dostało ci się! A mówiłem...)"; 4) „Aha, — (widzisz: uciekłem ci!)"; 5) „Ahaaa, (figę!)"; 6) „Ah-ha! (Ależ się zaciąłeś!)".

Spróbujmy określić w przybliżeniu różnice formy dźwiękowej tych wyrażeń. W pierwszym wypadku mamy proste potwierdzenie zrozumienia: wykrzyknik wymawiamy krótko, niezbyt głośno, artykulacje niewy-

raźne, wysokość średnia. W drugim wypadku — lekkie zabarwienie uczuciowe, zadowolenie ze zrozumienia: artykulacje dość wyraźne, natężenie dźwięku zwykłe, wysokość średnia, tempo półwolne, druga samogłoska wydłużona. Trzeci przykład: przy gniewnym podnieceniu, że ktoś nie usłuchał przestrogi, odrobina współczucia; artykulacje wyraziste, ucinane, natężenie niewiele ponad zwykłą miarę, ton niższy niż zwykle, tempo szybkie. W czwartym przykładzie znajdujemy dziecinne uczucie zadowolenia z figla, który się udał. Artykulacje wyraźne, łączne, natężenie niewiele ponad zwykłą miarę, tempo półszybkie, ton cokolwiek wyższy niż zwykle; co tu jest rzeczą charakterystyczną, to znaczna różnica wysokości i długości dwu samogłosek, druga mianowicie jest znacznie wyższa i dłuższa od pierwszej. Odmienny stosunek mamy w przykładzie następnym, gdzie przy wyrażeniu dziecinnego naigrawania się druga zgłoska jest też znacznie dłuższa od pierwszej, prawie wyśpiewywana, ale znacznie niższa. Całość artykulowana dość wyraźnie, łącznie, ton niższy od średniego, tempo półwolne, natężenie dźwięków nieco ponad zwykłą miarę. Ciekawie się przedstawia ostatni przykład na wyraz bólu fizycznego i obrzydzenia. Przedewszystkim podział na dwie zgłoski nie według typu: a-ha, lecz ah-ha, przyczym pierwsza zgłoska bardzo wysoka i dość długa, artykulowana łącznie, druga nisko, silnie, zerwana. Obie zgłoski są mocne, jest to więc dwuczłon.

Właściwości formy dźwiękowej, określone w każdym z podanych wypadków, ulegać mogą rozmaitym stopniowaniom co do swej wyrazistości, zależnie od stopnia, w jakim uczucie ogarnęło mówiącego, a ponieważ stopni tych może być bardzo wiele, forma dźwiękowa uczuciowa może mieć również wielką ilość subtelnych cieniowań.

Wymawiając teraz nie same wykrzykniki, ale wykrzykniki wraz ze zdaniami w nawiasach, usłyszymy formę dźwiękową uczuciową obszerniejszych całości. Dla dokładniejszego zbadania występujących tu różnic weźmy jeszcze jedno większe zdanie, przyczym postąpimy w podobny sposób, jak poprzednio: dołączymy w nawiasie wyrazy, ujawniające rodzaj uczucia i zmuszające nas w ten sposób do odpowiedniej interpretacji.

1) „(Proszę podzielić na zgłoski zdanie:) „Nie wierzę mu już dzisiaj“.

2) „(Nie, proszę pana, nic dla niego uczynić nie mogę). Nie wierzę mu już dzisiaj“.

3) „(Tak, jestem oburzony!) Nie wierzę mu już dzisiaj!“

4) „(Czy zrozumiesz moją rozpacz?!) Nie wierzę mu już dzisiaj!“

Badając uchem różnice dźwiękowe powyższych wypowiedzeń, znajdujemy co następuje. W pierwszym wypadku mamy zupełny brak zabarwienia uczuciowego: moc zgłoski „nie“ średnia, artykulacje wy-

raźne łączne, dźwięczność średnia, melodja od tonu średniego zlekka zbiega w końcu ku dołowi, tempo średnie. W drugim przykładzie—stanowczość z odcieniem niezadowolenia: moc zgłoski „nie“ przekracza średni stopień, artykulacje wyraziste, urywane, dźwięczność pełniejsza, tony ostre, melodja podobna do pierwszej, tempo szybkie. Trzeci przykład na uczucie gniewu: zgłoska „nie“ najmocniejsza, głośna, jej artykulacje silne, ostre, natomiast w następnych zgłoskach mało wyraziste, dźwięczność średnia od zgłoski „mu“ stłumiona, ton całości niższy znacznie od poprzednich, melodja w końcu wznosi się ku górze, tempo szybkie. W ostatnim wypadku uczucie zwierzanej rozpaczy: zgłoska „nie“ ma największy stopień mocy, jest wysoka, wydłużona, artykulacje wyraźne, śpiewne, dźwięczność średnia, ton wysoki, melodja zlekka biegnie ku dołowi, tempo wolne.

Podane przykłady są pobieżną ilustracją bogactwa stopniowań, subtelnych przejść i odcieni, któremi rozporządza forma dźwiękowa uczuciowa. Tam, gdzie forma stylowa traci już swą siłę, niezdolna do wyrażenia minimalnych różnic nastroju, forma dźwiękowa cieniuje dalej aż do najdoskonalszej precyzji, to podnosząc, uwydatniając treść, ujętą w słowa, to dopowiadając, to różnorodnie się ze znaczeniem słów krzyżując.

„Co chwila przekonywamy się o tym, że ton, w którym cośkolwiek zostaje wypowiadane, ma najważniejsze znaczenie dla właściwego zrozumienia: wymysł, powiedziany w odpowiednim tonie, zmienia sie w pieszczotę, twierdzenie w pytanie, serdeczne życzenie w gryzącą ironję i t. d. Jeżeli ton pozostaje w sprzeczności z treścią słów, częściej wierzymy temu, co on mówi, niźli ich właściwej treści“. (Jespersen, Lehrbuch 221).

Na takiej właśnie sprzeczności tonu z treścią słów opiera się ironja, gdy w słowach zawiera się pochwała tego, co ton potępia, lub, odwrotnie, potępienie tego, co ton pochwala. Np.:

„Światek nasz jest bardzo miły:
Bartek pracuje nad siły,
Za to Wit robi niewiele;
Piotr obdziera i w niedzielę,
Jaś pełza przez życia drogę,
Zdziś podstawia bliźnim nogę,
Franio kłamie jak najęty,
Prot całuje możnych pięty,
Stach rozbija, Leoś kradnie,
I zabawnie jest i ładnie“.

(M. Rodoć, Światek nasz jest bardzo miły).

Zabarwienie wzruszeniowe formy dźwiękowej może przenikać całą mowę albo ujawniać się w pewnych jej częściach, o ile te właśnie części działają podniecająco na mówiącego. Takie miejsca uczuciowe w toku mowy spokojnej, inaczej, takie cząstki uczuciowe w formie dźwiękowej czystej nazywamy emfazą.

Stosunki czynników formy dźwiękowej przedstawiają się różnorodnie w różnych językach, na odmiennych stopniach kultury. Jespersen (Lehrbuch, str. 226) następujące daje spostrzeżenia. „Południowcy posługują się silniejszemi środkami dźwiękowemi, niż spokojny mieszkaniec północy, mowę dzikich charakteryzują duże nieopanowane przejścia tonów, gdy cywilizacja przytłumia namiętności i ich przejawy w giestach i mowie. Grzeczność nie pozwala używać środków ostrych, gwałtownych dla zwrócenia uwagi, subtelnie wyrobiony smak ujawnia się w zamiłowaniu do drobnych, pełnych wyrazu odcieni, w których nieznawca dostrzeże tylko monotonję“. W dalszym ciągu przytacza jeszcze Jespersen ciekawe uwagi, wyjęte ze Storma „Englische Philologie“ (1892, str. 186). „Znajduję, że mowa francuska, mianowicie u mężczyzn, przeciętnie brzmi w tonie wyższym i szczególniej ma jaśniejszą barwę, aniżeli wiele innych języków, przedewszystkim giermańskich. Francuzi mówią więcej głosem tenorowym, Niemcy basem. Głos męski Francuza ma dla ucha niemieckiego często w sobie coś wysokiego, subtelnego, bardziej kobiecego. Włoski posiada rejestr bogatszy, pełniejszy, bardziej zmienny i jeszcze większe interwale niż francuski. Włoska melodja zdania wydaje się Niemcowi bardziej ożywioną i naturalną, francuska bardziej oryginalnie wysubtelnioną. Niemcowi łatwiej przyswoić sobie ton mowy Włocha, niż Francuza. Język hiszpański jest głębszy, bardziej pełen godności, męski, bardziej marsowy z wyraźniej określonemi interwalami, niż inne języki romańskie“. Wszystkie te właściwości uderzały już ucho ks. Kopczyńskiego, kiedy w „Gramatyce języka polskiego“, wydanej w 1817 r., pisał: „W samym głosie człowieczym co za odmiany sprawują płeć, wiek, stan zdrowia w ciele, stan duszy podług namiętności, jako to: wesela, smutku, pychy, pokory, gniewu, nadziei, rozpaczy i t. d. Owszem, każdy kraj, każdy naród, każdą kondycję i ledwie nie każdego człowieka szczególnego po tonie głosu rozeznać można. Tak obfite jest w działaniach swoich przyrodzenie, którego nieciekawy i niebaczny człowiek nie dostrzega“ (str. 11).

ROZDZIAŁ VII.

Proza rytmiczna.

Formę dźwiękową możliwie czystą posiadają przeważnie dzieła naukowe, ponieważ ich autorowie, tłumiąc uczucia, starali się zachować spokój w przedstawianiu zjawisk i wyprowadzaniu wniosków. W poezji przeciwnie, wszelkie dzieło rodzi się z pewnego wzruszenia, wzruszenie przenika każdy szczegół całości i drży, żyje, rozbrzmiewa w formie dźwiękowej. W przeżyciu twórczym poety mniej lub więcej wybitną rolę gra także nastrój muzyczny, który objawia się dwojako: albo jako moment, inicjujący proces tworzenia, zgodnie z wyznaniem Szyllera: „Gdy zabieram się do tworzenia, daleko częściej rozbrzmiewa mi w duszy muzyka utworu, niźli pojęcie jasne o jego treści, co do której jeszcze się waham", — albo jako moment, towarzyszący procesowi twórczemu [1]).

W tym wypadku poeta wyraziściej lub mniej wyraziście czuje, słyszy wewnętrznie pewne następstwo tonów, szybkość tego następstwa, melodję, dźwięczność, które pragnie usłyszeć rozbrzmiewające w swoim utworze.

Na poparcie tego twierdzenia możnaby przytoczyć obfity materjał dowodowy; — kilka wymowniejszych świadectw wystarczy. Goethe w rozmowach z Eckermannem mówi: „Rytm wypływa jakby nieświadomie z poetyckiego natchnienia". (Eckermann, Gespräche mit Goethe, T. II, str. 75). „Dziwne jest to, że w takim (twórczym) nastroju słyszę zazwyczaj melodje, i to, co piszę, według nich wyśpiewuję; jak tym razem doskonale wyśpiewane miejsce: „Titus, du siehst, wie meine Tochter trauert". (Hebbel. Cytata u E. Geigera w „Beiträge zu einer Aesthetik der Lyrik", str. 73). Niemal identycznie brzmi następujące wyznanie Nietzschego: „Wysoko nad wymienioną piazzą, na loggji, z której widać Rzym cały a głęboko na dole słychać szmer fontanny, stworzona została owa pieśń najsamotniejsza, jaka kiedykolwiek stworzona została, „Pieśń nocy"; podówczas prześladowała mnie, krążyła koło mnie zawsze melodja niewymownie smętna, której refren odnalazłem w słowach: „Martwy z nieśmiertelności" (Ecce Homo, str. 19). W tej samej książce, mówiąc o swoim natchnieniu, Nietzsche podkreśla „instynkt stosunków rytmicznych, przesklepiający dalekie przestrzenie form" (str. 89). Do tego

---

[1]) S. Rahmer, Aus der Werkstatt des dramatischen Genies (Musik und Dichtkunst); M. Graf, Die innere Werkstatt des Musikers (str. 13, 14, 15); O. Behagel, Bewusstes und Unbewusstes im dichterischen Schaffen (str. 15, 16).

samego działu przykładów należy znane z „Dziennika Goncourtów“ powiedzenie Flauberta, iż posiada „spadki zdań“ nienapisanych jeszcze rozdziałów powieści.

O muzyce, którą słyszy w sobie poeta, mówią głębokie i piękne wiersze Guyau:

„Je sens trop pour le dire, et pourtant le silence
M'oppresse comme un poids, et je me laisse aller
A suivre ces doux vers que j'entends m'appeler
Et dont vibre à mon coeur l'indécise cadence..“
(Le mal du poète).

Obszerniej to rozśpiewanie wewnętrzne całej istoty artysty wyraża początkowy utwór całego zbiorku: „Vers d'un philosophe“:

„Quel est donc ce caprice étrange, ô ma pensée,
De quitter tout à coup les grands chemins ouverts
Et de venir ainsi, palpitante et froissée,
T'enfermer dans un vers?

D'où vient qu'en chaque mot je cherche une harmonie?
Je ne sais quelle voix a chanté dans mon coeur;
C'est comme une caresse, et mon oreille épie
Et s'emplit de douceur“.

Jako jeszcze jedno świadectwo pozwolę sobie przytoczyć pełne delikatnego wdzięku, niezwykłej subtelności wiersze Sully Prudhomma, rozpoczynające zbiór, zatytułowany „Stances et Poèmes“:

„Quand je vous livre mon poème,
Mon coeur ne le reconnaît plus:
Le meilleur demeure en moi - même;
Mes vrais vers ne seront pas lus.

Comme autour des fleurs obsédées
Se pressent les papillons blancs,
Autour de mes chères idées
Se pressent de beaux vers tremblants.

Aussitôt que ma main les touche,
Je les vois fuir et voltiger,
N'y laissant que le fard léger
De leur aile frêle et farouche...

Ainsi nos âmes restent pleines
De vers sentis, mais ignorés:
Vous ne voyez pas ces phalènes,
Mais nos doigts qu'ils ont colorés“.

Na ogół każdy z piszących, o ile posiada jaką taką zdolność wysłowienia, przeżywa analogiczne stany, choć dalekie od podobnej wyrazistości i mocy. Nim zdanie dobiegło końca, nim zjawiły się w myśli ostatnie wyrazy, istnieje niejasne poczucie liczby członów, ich rozmiarów. Czasem całe okresy od pierwszego rzutu układają się harmonijnie, nie rażąc ucha piszącego, kiedyindziej dzieje się przeciwnie: jedno zdanie wydaje się niezupełne, obcięte zbyt pospiesznie, tamto toczy się za leniwie, inne brzmi twardo, słowa zdają się nienaturalnie ciężkie i t. p.; to jakaś wewnętrzna miara dopomina się o swe prawa, narzucają się jakieś idealne porządki rytmiczne, niby metronom wybijające takt w naszym mózgu [1]). U poety skala tego zjawiska znacznie przerasta granice przeciętne: świadomie lub nieświadomie unika on grup dźwiękowych, któreby się z jego nastrojem muzyczno-melodyjnym nie godziły, z nasuwających się do wyboru biorąc jedynie odpowiadające temu, co wewnętrznie słyszy. Stąd tak nieraz wybitna różnica między rozczłonkowaniem akcentacyjnym prozy w dziele sztuki, a w mowie potocznej lub dziele naukowym. Ale już w mowie potocznej, jeżeli będziemy jej się pilnie przysłuchiwać, już w dziele naukowym, na pozór zupełnie pozbawionym miłego dla ucha, harmonijnego rozczłonkowania, o ile głośno spróbujemy je czytać, odnajdziemy dwa zasadnicze pierwiastki rytmiczne: dynamiczny i czasowy—wzmocnienia i osłabienia akcentacyjne i mniej więcej jednakową w czasie odległość wzmocnień. „Tu należy tylko zaznaczyć, że istnieje dążność do wyrównania w czasie odległości między dwiema następującemi po sobie mocnemi zgłoskami w ten sposób, iż się słabe zgłoski, o ile są nielicznie reprezentowane, przedłuża, a zbyt liczne wymawia szybciej [2]); w mowie codziennej wiele czynników przeciwdziała tej tendencji, i dlatego spostrzegamy ją najłatwiej w zdaniach, opanowanych pamięciowo i wygłaszanych bez względu na to, czy zostaną przez słuchaczy zrozumiane (w szkołach i po części w kościołach)". (Jespersen, Lehrbuch, str. 203).

---

[1]) Harmonijne ustosunkowanie wewnętrznego rozczłonkowania mowy nosiło w dawnej nauce stylu nazwę „liczby krasomowskiej". Do niej stosują się następujące uwagi E. Słowackiego. „Wiele się przyda mowie ozdoby i mocy, jeżeli po pewnej liczbie takich zdań ucinkowych położy się okres, pewną rozciągłość mający, który je wesprze i niejako zamknie... Czyli to jedno zdanie w stylu ucinkowym, czyli to okres w stylu perjodycznym powinny mieć liczbę krasomowską (numerum oratorium), to jest taką i takich wyrazów liczbę, aby one brzmieniem swoim czyniły mowę pełną i dogadzały żądaniu ucha.

Każdy, kto się tylko nad mową zastanowi, uzna, że częstokroć zdanie albo okres, pewnym sposobem złożony, zda się być niedokończonym. Ucho wymagało innego składu i innych lub innej liczby wyrazów. Wielką więc w mowie na tę liczbę krasomowską uwagę dawać należy". (E. Słowacki, Dzieła. T. I, str. 250).

[2]) Porów. dla polszczyzny analogiczne spostrzeżenie O. Broka (Очеркъ ф. сл. р., str. 221).

Uwaga o pierwiastkach rytmu i tok niniejszego rozważania zmusza nas do zastanowienia się nad istotą rytmu, czym jest, skąd płynie tajemnicze a tak silne jego działanie.

Rytm, objektywnie rzeczy biorąc, jest to mniej więcej równomierne następstwo jednakowych mniej więcej ugrupowań jednorodnych zjawisk [1]. Sypiące się jak groch, równomiernie następujące po sobie uderzenia w bęben nie tworzą jeszcze rytmu; powstanie on dopiero wtedy, gdy uderzenia te zaczniemy łączyć w grupy, bądź objektywnie przez silniejsze uderzenia w równych odstępach czasu, bądź subjektywnie [2], jak to wielokrotnie czynimy, przez silniejsze wewnętrzne akcentowanie niektórych z wysłuchiwanych uderzeń. Jednorodnemi zjawiskami, o ile chodzi o język, są zgłoski — materjał rytmiczny mowy; zgłoski słabe, związane z jedną mocną, tworzą grupę rytmiczną—człon rytmiczny, równomiernie wrotne człony — grupy rytmiczne składają wyższe jedności rytmiczne, z których powstaje wstęga rytmu. Dla wywołania wrażenia rytmu potrzeba co najmniej trzech grup rytmicznych, dwie grupy dają bowiem poczucie analogicznej budowy grup, dla ujawnienia zaś równomierności następstwa niezbędne jest co najmniej dwukrotne powtórzenie grup, podobnych do pierwszej.

Fakt rytmizowania zwykłej, codziennej mowy i fakt, który każdy łatwo sprawdza na sobie, subjektywnego rytmizowania objektywnie danych, miarowo po sobie następujących zjawisk wskazują, że rytm odpowiada naszej wewnętrznej potrzebie; tym się tłumaczy zadowolenie, którego dostarcza nam wysłuchiwanie rytmu [3]. Przeżywając pewien rytm, poruszamy się wewnętrznie rytmicznie, natężamy, skupiamy

---

[1]) E. Meumann, Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus. L. Dauriac, Essai sur l'esprit musical (str. 55—83). P. Verrier, Essai sur les principes de la métrique anglaise (T. II, str. 2—17). I. Minor, Neuhochdeutsche Metrik (str. 3—20). H. Riemann, Katechismus der Musik-Aesthetik (str. 41—55). Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik, cz. I (str. 293—304).

[2]) E. Meumann, Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus (str. 302—304).

[3]) Interesujące są tu uwagi Jespersena: „Wniosek, że rytmiczne następstwo dźwięków w istocie ułatwia pracę narządów mowy, wynika stąd, iż czytanie wierszy nie tak nuży, jak czytanie prozy... Jeżeli „ucho znajduje przyjemność w wysłuchiwaniu rytmu", zależy to przedewszystkim podobnie jak i wiele innych stosunków eufonicznych mowy od tego, że organ mowy łatwiej wypowiada dźwięki zrytmizowane"... (str. 214). Słusznie też Flaubert za miarę wartości estetycznej każdego zdania obrał jego przystosowanie do działania naszych organów mownych. Według jego zasadniczej reguły „zdanie ma zdolność życiową jedynie, o ile odpowiada wszystkim wymaganiom oddychania. Wiem, że jest dobre, jeżeli można je odczytać pełnym głosem". (Cytata u M Roustan w „Conseils généraux", str. 166, u Guyau w „L'art au point...", str 326).

naszą uwagę i osłabiamy ją, rozluźniamy—i ten ruch wewnętrzny zależnie od siły rytmu, rodzaju, zróżniczkowania wywołuje stopniowanie i cieniowanie uczucia przyjemności czy rozkoszy.

Z tego punktu widzenia wyraziście ujawnia się różnica rozmaitych rodzajów rytmu, o której wzmiankowałem na str. 13. W członach słabnących silnie skupiamy się na pierwszej zgłosce, poczym ze zmniejszeniem uwagi przechodzimy do słabych, które jakby doczepione są do mocnej. Przy większej liczbie słabych z wzrastającym oddaleniem od mocnej związek z nią słabych staje się coraz luźniejszy. Panującym tutaj elementem grupy jest pierwsza zgłoska; elementy grupy cechuje pewna niezależność. W członach rosnących uwaga nasza spiesznie, jakby pomijając słabe, przez słabe biegnie ku ostatniej mocnej zgłosce, na której silnie, gwałtownie się osadza. Panującym elementem jest tu więc ostatnia zgłoska, całość odznacza się energją i zwartością. W członach rosnąco-słabnących zgłoska środkowa jest punktem dominującym grupy, podporządkowuje sobie ciążące ku niej słabe. Forma ta odznacza się jednolitością i zrównoważeniem. Prąd uwagi, zwróconej naprzód wzbiera i zwróconej wstecz opada[1]). Nasi rytmologowie: Jenike, Zagórski, Mleczko na ogół słusznie więc określają wartość nastrojową różnych rytmów, uznając jamby za rytmy podniecające, trocheje—łagodne, kojące, amfibrachy—rytmy faliste, kołyszące, gawędziarskie. Wrażenie estetyczne rytmu wiąże się z powtarzaniem, wywołującym oczekiwanie i rozmaite rodzaje zaspokojenia tego oczekiwania, odtwarzanie wewnętrzne poprzednio przeżytych form rytmicznych, ich rozpoznawanie przy zupełnym lub częściowym powtórzeniu, wreszcie grupowanie w większe całości. Wysłuchiwanie rytmu jest, jak zauważyliśmy, wewnętrzną czynnością, ruch grup rytmicznych jest naszym własnym ruchem, natężaniem i rozluźnianiem uwagi; ten ruch rytmiczny ogarnia; opanowuje nasze procesy psychiczne i fizjologiczne[2]), podporządkowuje je sobie, stwarza odpowiedni nastrój. Gdy fala rytmiczna przeniknie w nasze wnętrze, udzielając mu swych drgań zależnie od rodzaju rytmu

---

[1]) Podana zwięzła charakterystyka różnych toków rytmicznych jest krótkim streszczeniem poglądów Lippsa w „Grundlegung der Aesthetik“ (str. 296—328), którego analiza stanowi wzór jasności, prostoty i dokładności. Tę samą sprawę rozpatruje W. Wundt w „Völkerpsychologie“ T. II, str. 399—404, w „Grundzüge der physiologischen Psychologie“ T. III, str. 141—157, E. Meumann w „Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik der Rhythmus“, L. Drożyński w „Atmungs- und Pulssymptome rhythmischer Gefühle“.

[2]) Psychofizycznym reakcjom organizmu na podniety dźwiękowe poświęcona jest praca dr. E. Jentscha w dwuch częściach p. t. „Musik und Nerven“, gdzie pokrótce przedstawia autor także wyniki badań eksperymentalnych Dogiela, Patriziego, Mentza, Bineta, Courtiera, Guibauda, Férégo.

i naszej pobudliwości, z falą rytmiczną kołyszą się nasze myśli i uczucia, powstaje odpowiednie samopoczucie: to nabieramy energji, to pogrążamy się w melancholji, doznajemy błogiego uczucia spokoju lub samą jesteśmy niespokojnością, możemy płakać lub śmiać się; taka jest magja rytmu.

Tendencja do rytmizowania mowy, jak zauważono, istnieje już w mowie codziennej. Poeci nie poprzestają jednak na tym zwykłym, przyrodzonym rytmie mowy. Ulegając wewnętrznej swej potrzebie objektywizują i udoskonalają artystycznie rytm, towarzyszący pewnemu nastrojowi i rozbrzmiewający w ich uchu, przez ujednostajnienie budowy członów i odległości między wzniesieniami. W ten sposób powstaje bogata, różnorodna proza rytmiczna.

Spróbujmy zanalizować jeden przykład:

„Przez poręby | leśne, | rojami | pszczół złotych | szumiące, || Przez cmentarzyska | w pień wyciętych | borów, || znów idę | ku tobie, | o łąko! ⊤

Pordzewiały | już w lasach | paprocie, || giencjany | niebieskie | kwitną, || i wrzos | liljowy | pod stopami | mojemi | szeleści... ⊤

Lato | dogasa!... ⊤

Mijam | korowody | pni smolnych, | tarczami | przekrojów | świecące, || piedestały | puste, | z których | stare bogi | leśne | strącono... ⊤

Brodzę | w kwiatach | po pas. ⊤

Drę się | przez sieci | ostrężyn, || co stopy | moje | po dawnemu | w oka | niewodów | swych łowią, ||

Przez pajęczyn | rozpięte | warsztaty, ||

Przez wartką | falę | woni, | powietrzem | rzeźwem | płynącą, || znów dążę | ku tobie, | o łąko! ⊤

Dzień złoty, | sierpniowy | nad górami | mojemi | dogasa". ⊤⊤

. . . .

(D-Moll, Andante).

Zestawmy teraz przytoczony urywek z fragmentem ze „Szkiców" Wojciechowskiego (str. 4); dla krótkości „Andante" oznaczamy za pomocą litery B, wyjątek ze „Szkiców" za pomocą A. Otóż w A forma dźwiękowa była dla nas obojętna, nie zwracała na siebie uwagi, w B uderza wewnętrzną harmonją, ładem, wywołuje przyjemne podniecenie i doskonale zespala się z ogólnym wrażeniem utworu: w A mamy prozę zwykłą, w B — rytmiczną. Istotę różnic wyjaśni następujące zestawienie:

Według budowy członów.

A.

z 86 członów:

26	członów	typu	— —́ —
18	„	„	— — —́ —
12	„	„	—́ —
11	„	„	— — — — —́ —
8	„	„	— — — —́ —
4	„	„	— — — — — —́ —
2	„	„	—́ — — —
2	„	„	—́
1	„	„	— —́ — — —
1	„	„	— — — —́
1	„	„	— — —́ — — — — —

B.

z 65 członów:

36	członów	typu	— —́ —
16	„	„	—́ —
10	„	„	— — —́ —
2	„	„	— —́
1	„	„	— — — —́ — —

Według liczby słabych między mocnemi.

A.

Na 85 miejsc między wzmocnieniami:

28	zajętych przez	dwuzgłoskowce
14	„	jednozgł.
14	„	trzyzgł.
13	„	pięciozgł.
9	„	czterozgł.
4	„	sześciozgł.
2	„	zero
1	„	ośmiozgł.

B.

Na 64 miejsca:

37	zajętych przez	dwuzgłoskowce
16	„ „	jednozgł.
9	„ „	trzyzgł.
1	„ „	czterozgł.
1	„ „	zero

Według budowy obszerniejszych grup. (Liczby w nawiasach oznaczają człony wiązań, składających szereg).

A.

Okres z pięciu łańcuchów.

I łańcuch=4 szeregi=3 człony+(2 czł. + 4 czł.) + (2+5)+(3+4)
II „ =2 „ =(2+3)+(2+3+4)
III „ =2 „ =(3+5)+(3+4)
IV „ =2 „ =(1+6)+(5+5)
V „ =3 „ =(1+5)+4+(3+3)

B.

Okres z siedmiu łańcuchów.

I łańcuch = 3 szeregom = (2 + 3) + (1 + 2) + 3
II „ = 3 „ = 3 + 3 + (2 + 3)
III „ = 2 członom = 2 czł.
IV „ = 2 szeregom = (3 + 3) + (2 + 4)
V „ = 2 wiązaniom = (2 + 1)
VI „ = 5 szeregom = 3 +(3 + 3) + (1 + 2) + (3 + 3) + 3
VII „ = 2 wiązaniom = (2 + 3).

Porównanie nasze stwierdza wybitne różnice w rozczłonkowaniu i uporządkowaniu obu utworów. Już pierwszy rzut oka wskazuje, że fragment B przedstawia znacznie większą regularność. Przedewszystkim mamy w nim przeważającą liczbę członów jednego typu (– –́ –) i znaczną liczbę typów z nieznacznym odchyleniem (–́ –, – – –́ –); we fragmencie A pod tym względem panuje, można powiedzieć, chaos różnorodnych typów. W B dwuzgłoskowa odległość między wzmocnieniami przeważa wybitnie, znów z lekkiemi odchyleniami (jednozgłoskowe i trzyzgłoskowe); w A obfitość rozmaitych odległości. W B w budowie szeregów, wiązań najczęściej występują grupy trzyczłonowe, co nadaje im harmonję i równowagę, w A trudno odnaleźć jakąś prawidłowość. Wreszcie i to dodać należy, iż w zakończeniach szeregów, wiązań, łańcuchów fragmentu B występują przeważnie obok siebie człony jednego typu (– –́ –), trzyzgłoskowe rosnąco-słabnące. W ten sposób odnaleźliśmy uzasadnienie pierwszego ogólnego wrażenia.

Z powyższych zestawień wynika, iż rytm prozy jest, podobnie jak rytm wiersza, oparty na stosunkach matematycznych, jak to stwierdza P. Kullmann w swojej nadzwyczaj interesującej pracy p. t. „Statistische Untersuchungen zur Sprachpsychologie“ (str. 310). Opierając się na pracach: K. Marbego nad prozą Goethego i Heinego w „Ueber den Rhythmus der Prosa“ i H. Unsera nad różnemi rodzajami prozy Goethego w „Rhythmus der deutschen Prosa“, dochodzi on do interesujących wniosków, które w całości przytaczam:

„1) Pomiędzy wielkością wartości Z (wartością Z nazywa K. za Marbem liczbę zgłosek lekkich między dwiema ciężkiemi) i liczbą zgłosek w wyrazach istnieje związek. Im większa jest średnia arytmetyczna (średnią arytmetyczną nazywa za Marbem wartością M) wartości Z, tym mniejsza liczba jednozgłoskowych wyrazów i tym większa przeciętna liczba zgłosek każdego wyrazu. 2) Jednostajność rytmu prozy, objawiająca się w przeciętnych wahaniach wartości M i liczbie zgłosek wyrazów, polega nie na stosunkach językowych lub stylistycznych, lecz matematycznych. 3) Dramat zawiera więcej wyrazów jednozgłoskowych, niż list; list

więcej niż opowiadanie; opowiadanie więcej niż rozprawa. Zwykły list co do liczby wyrazów jednozgłoskowych zbliża się do dramatu; stylizowany—do opowiadania. Przeciętna liczba zgłosek w wyrazach najmniejsza jest w dramacie; większa w zwykłym liście, jeszcze większa w liście stylizowanym i w opowiadaniu, największa zaś w rozprawie. Djalog zawiera większą liczbę wyrazów jednozgłoskowych i mniejszą przeciętną zgłosek w wyrazach, niż inne formy poetyckie. 4) Teksty, zabarwione uczuciem, mają więcej wyrazów jednozgłoskowych. Średnia liczba zgłosek jednego wyrazu w tekstach uczuciowych jest mniejsza, niż w obojętnych".

Rytm prozy jest więc, jak stwierdziliśmy, uszlachetnieniem, udoskonaleniem artystycznym rozczłonkowania akcentacyjnego. Stopień tego udoskonalenia, tej przemiany rozczłonkowania akcentacyjnego w rytm zależy od wielu czynników: specjalnej wrażliwości poety i uzdolnienia w tej dziedzinie—to właśnie oznaczają popularne rozróżnienia: poeta-muzyk, poeta-plastyk, – od działania świadomego lub nieświadomego, zamierzeń artystycznych, rodzaju utworu i t. p. To też między przechodzącym bez wrażenia, bez zwrócenia na siebie uwagi rozczłonkowaniem akcentacyjnym zwykłej mowy a budzącym najżywsze wzruszenie tokiem prozy rytmicznej istnieje cały szereg przejść, podobnie jak istnieją niezliczone przejścia między zwrotami mowy codziennej i doskonałością stylową języka sztuki.

Nawiasowo dodam, że proza rytmiczna, jak w utworze Wolskiej można zaobserwować, często łączy się z pewnemi właściwościami stylowemi, obcemi zwykłej prozie epicznej czy dramatycznej, a więc: pewną równoległością w budowie zdań, w budowie części zdań, powtarzaniem zdań, słów, zwrotów, doborem poetycznych wyrażeń. Tkwi w tym pewnego rodzaju rytmiczno-stylowa jedność nastroju.

Pospieszmy z zastrzeżeniem. Nie należy zwykłej prozy od prozy rytmicznej odróżniać na zasadzie kultu dla pewnych nastrojów, uważając naprzykład rytm smutku za prawdziwy rytm, rytmy wesołe za zwykłą prozę. Opis zawadjackiego tańca Boryny z Jagną w „Chłopach" Reymonta, owych „baraszkujących krakowiaków", „hucznych a szerokich mazurów", „obertasów wściekłych, oszalałych" tak samo należy do prozy rytmicznej, jak subtelny, miękki, łagodnie melancholijny tok „Thème varié" M. Wolskiej w zbiorku pod takim samym tytułem, zresztą i wszystkich utworów tego zbiorku.

Poczucie rytmu prozy jest naturalnie również uwarunkowane każdorazowo objektywno-historycznie; zależy od właściwości języka, oddziaływania rytmów wiersza, wzorów obcych, teorji rytmicznych panujących i t. p.[1]).

[1]) Patrz K. Burdach, Ueber den Satzrhythmus der deutschen Prosa. M. Guyau, L'art au point de vue sociologique, str. 325 i następne. S. Lanson, L'art de la prose.

Wykwintna, dworska polszczyzna Górnickiego nie tylko w doborze słów, wyrażeń, w budowie zdania, ale i w szlachetnej, artystycznej rytmice, szerokiej melodji kształciła się na pięknym języku włoskim wzorowego galantuomo, jednego z najciekawszych przedstawicieli Odrodzenia w dobie rozkwitu, o czym tak wyraźnie poucza zestawienie dokładne obu tekstów:

„Questo è il Rogo—pisze Castiglione—nel quale scrivono i poeti esser arso Ercule nella summità del monte Oeta, e per tal incendio dopo morte esser restato divino ed immortale; questo è lo ardente Rubo di Moisè, le Lingue dipartite di foco, l'infiammato Carro di Elia, il quale radoppia la grazia e felicità nell'anime di coloro che son degni di vederlo, quando, da questa terrestre bassezza partendo, se ne vola verso il cielo.—Indrizziamo adunque tutti i pensieri e le forze dell'anima nostra a questo santissimo lume, che ci mostra la via che al ciel conduce; e drieto a quello, spogliandoci gli affetti che nel descendere ci eravamo vestiti, per la scala che nell'infimo grado tiene l'ombra di bellezza sensuale ascendiamo alla sublime stanzia ove abita la celeste, amabile e vera bellezza, che nei secreti penetrali di Dio sta nascosta, acciò che gli occhi profani veder non la possano: e quivi trovaremo felicissimo termine ai nostri desiderii, vero riposo nelle fatiche, certo rimedio nelle miserie, medicina saluberrima nelle infermità, porto sicurissimo nelle turbide procelle del tempestoso mar di questa vita". (Il Cortegiano del conte Baldesar Castiglione. In Firenze, Sansoni 1908, str. 429, 430).

„Tenżeć to jest on stos drew,—tłumaczy Górnicki—na którym Herkules, jako poetowie piszą, na górze Oeta zgorzał, a przez takie zgorzenie policzon jest między nieśmiertelnemi. Tenże też to jest kierz on ognisty Mojżeszów, one rozdzielne języki jakoby ogień, i wóz pałający Eljaszów, który łaski i błogosławieństwa przysparza duszom tych ludzi, którzy są tego godni, aby ji widzieli na ten czas, kiedy ziemskie ciemności nazad zostawując do nieba leci. — Obróćmyż tedy myśli wszytki i siły duszne nasze ku tej najświętszej światłości, która nam drogę do nieba pokazuje, a za tą (zewlekszy z siebie żądze i chciwości cielesne, w-któreśmy się tu na ziemi oblekli) po tej drabinie, która na spodnim szczeblu ma cień jakiś piękności, idźmy aż do onego najwyższego gmachu, gdzie niebieska pożądana a istotna piękność mieszka, która w tajemnym zamknieniu u Boga najwyższego jest dla tego, iżby tylko święte oczy patrzać na nię mogły. A tu dopiero ostatni i błogosławiony kres i koniec najdziem naszym żądościam, tu odpoczynie każdy z prac ziemskich, tu wytchnie z nędz, w których opływa człowieczy żywot, tu się uleczą cielesne choroby, tu będzie najpewniejszy port nam wszytkim, którzy na świecie jako na rozgniewanym a niebezpiecznym morzu mieszkamy". (Dworzanin, Ks. IV).

Miał tedy słuszność sekretarz królewski, pisząc: „Wszakoż komu się ten mój Dworzanin podobać nie będzie, oto ma Kortegiana włoskiego, którego moja polszczyzna najmniej nie zepsowała; niechajże go ku smaku swemu przełoży, a ja mu tego iście życzę, żeby mię sześciąset mil i dalej nazad zostawił i pokazał drogę, jako takowe rzeczy w polszczyznę wnosić się mają. Czego kiedy dowiedzie (w czym mu i to moje przetarcie drogi nie zawadzi), tedy to acz nic niechaj u niego uproszę, żeby mi odpuścił, iż Polaki a nie Włochy w tym djalogu mieć chcę...“ (Dworzanin, Ks. I). [1]).

Powracając do współczesnej prozy rytmicznej, przytoczę jeszcze trzy przykłady, zanalizowane ogólniej niż poprzednie z uwzględnieniem wszystkich właściwości formy dźwiękowej.

„Z Opatowskiego | w kierunku | Koprzywnicy | i złotopszenicznej | niziny | Powiśla, || wskróś | jedynego na świecie | Sandomierskiego | płaskowzgórza | gnał | kulig. T Łańcuch | kilkudziesięciu | sań | budził | całą okolicę | radosnym | głosem dzwonków, | brzmiących | łoskotem | janczarów, | trzaskaniem | batów | na cztery konie, | wrzawą | okrzyków, | bębnów, | fujarek, | melodją śpiewów | i muzyki. T Kilkunastu | pajuków | rwało | na folwarcznych | szkapach, | trzymając | w garściach | pochodnie, | w ślad | za saneczkami | arlekina | w czarnej masce, | zakopanego | w wielkie | niedźwiedzie, || który na czele | orszaku | pomykał. T Blask | złotych ogni, | w dymie | płatami | rozdzierających noc, | o kilka wiorst | na płaszczyźnie | widoczny | kładł | przed oczy | zaspy, | parowy, | urwiska || i wskazywał | wśród ciemności | przetartą | drogę. T

Noc | była widna, | księżycowa, | mroźna“. ╥ (Żeromski, Popioły).

„A zostawszy | sam, | Anhelli | zawołał | smutnym | głosem: || więc koniec | już! T

Cóż robiłem | na ziemi? | byłże | to sen? T

A gdy rozmyślał | Anhelli | o tajemnicach | przyszłych, | zaczerwieniło | się niebo, | i wybuchnęło | wspaniałe | słońce; || a stanąwszy | na kręgu | ziemskim, | nie podniosło się, | czerwone | jak ogień. T

Korzystały | z dnia krótkiego | ptaki niebieskie | i białe mewy, | którym Bóg | uciekać | kazał | przed ciemnością, || i wielkiemi | tłumami | leciały, | jęcząc. T

---

[1]) Prof. Nehring nazywa styl Górnickiego „szufladkowym, z wsuniętemi przeważnie zdaniami pobocznemi na wzór włoski“. (Pamiętnik zjazdu historyczno-literackiego im. M. Reja, „O języku polskim w. XVI“, str. 215).

Więc spojrzał | na nie | Anhelli | i zawołał: || gdzie wy | lecicie, | o mewy? T

I zdawało mu się, | że w jęku | ptaków | usłyszał głos, | odpowiadający mu: || lecimy | do ojczyzny | twojej! T

Czy każesz nam | pozdrowić | kogo? || Czy usiadszy | nad jakim miłym | domem, | zapiać | w nocy | pieśń | nieszczęścia? T

Aby się obudziła | matka | twoja | lub który | z krewnych | twoich, | i zaczęli | płakać | w ciemności | z przerażenia. ||

Myśląc | o synie, | którego | pożarła | kraina | grobowcowa, | i o bracie, | którego | pochłonęło | nieszczęście. T

Taki | był | głos ptaków, || i rozkruszyło się | serce | w Anhellim, | i upadł... T

A słońce | utonęło | nad ziemią, | i tylko jeszcze | najwyżej | lecące | ptaki | świetniały | na szafirowym niebie, | jak róż | białych | girlandy, | ulatujące | ku południowi. T

Anhelli | był umarły..." ╥ (Słowacki, Anhelli, Rozdz. XVI).

„...Puszczono | bieguny | w przecwał | ścigania. T

— Bij, zabij! | —zakrzyknął | Krzysztof | uszczęśliwiony, | że idzie | na czele. T Czuł | w dłoni pałasz, | pałasz | swój złoty, | ukochany, potężny, | mocniejszy | od błysku | tysiąca | zdradzieckich | karabinów. T Leciał | coraz | dla siebie wspanialszy, | ogromniejszy, | niezmierny, || jak anioł, | gromy | ciskający. T

Znowu | złoto-żółty | błysk. || Błysk | długi, | migotliwy, | pędzący | falą | zygzakowatą... T Ze szczęścia, | z uczuć mocy— | tchu | aż brak... T Już, już || — karabinjerowie! | o sto kroków. T Widać | ich twarze | namarszczone, | czapy... T Nabijają | co tchu | broń... T Tchu brak! | W oczach płaty... | Płaty krwawe | i czarne. | Dymy... | Krzyże, | migotliwe koła, | szkarłat | i błękit... T Ognie | koliste | buzują się | wszędzie, | bijąc | fontannami | czerwonych iskier. T Mocny Boże! | Gdzie pałasz? | Gdzie pałasz? T Spada | jasny pałasz | z bezwładnej ręki | w ciepły dół... || Głowa | dokądś leci, | jak góra | kamienna... T Cóż to | tak w piersiach | zawadza? || Co się w piersiach | złamało | i klekoce...? T Tchu brak!" ╥ (Żeromski, Popioły).

Parokrotne głośne odczytanie, a jeszcze lepiej, wypowiedzenie z pamięci tych urywków, wprowadzając nas w odpowiedni nastrój, pozwala nam w ten mniej więcej sposób określić odrębności ich formy dźwiękowej.

Pierwszy urywek. Rozczłonkowanie jasne, wyraziste; zwroty, przejścia, spojenia, przeguby zaznaczone mocno, wskutek czego każdy łańcuch przedstawia zwartą, jędrną całość, a wszystkie łańcuchy wiążą się ściśle w okres. Najwybitniejsze wzniesienia przypadają przeważnie

na końcowe człony wiązań, szeregów, łańcuchów, innemi słowy wiązania, szeregi, łańcuchy są tutaj rosnące, stąd podniecające wrażenie ożywienia. Melodja każdego łańcucha uwydatnia się wyraźnie, wznosząc się do ostatniego przejścia, od którego w kilku wzmocnieniach rytmicznych zbiega prosto w dół. Co do dźwięczności, głoski brzmią czysto, pełno, mocno skupione. Szczególniej uderzająca harmonja drugiego łańcucha, gdzie głoski członów są onomatopeją, reprodukującą chaotyczne dźwięki pędzącego kuligu. Tempo żywe, energiczne. Całość formy dźwiękowej doskonale zharmonizowana z treścią.

Urywek drugi stanowi pod wielu względami kontrast z pierwszym. Rozczłonkowanie wyraźne, ale zwroty, przejścia, spojenia, przeguby zaznaczone łagodnie, co szczególniej daje się odczuć w zwrotach: łańcuchy są jakby zamknięte niecałkowicie, wywołują oczekiwanie, zbliżone do oczekiwania w końcu szeregu, wskutek czego łańcuchy wydają się tu raczej długiemi szeregami. W budowie łańcuchów istnieje pewna jednostajność: są one przeważnie dwuszeregowe o rozmiarach mniej więcej jednakowych. Wszystkie wzmocnienia również mniej więcej jednakowe. Melodja łagodnie wznosi się do połowy każdego łańcucha i dalej łagodnie się zniża do końca. Dźwięczność przyciszona, przymglona, głoski wydłużane, łączone płynnie, śpiewnie. Tempo powolne. W całości formy dźwiękowej melancholijna jednostajność, cichy żal, spokój rezygnacji.

Forma dźwiękowa trzeciego przykładu nie jest jednolita zgodnie z trzema przedstawionemi momentami, stanami uczuciowemi. Najwyraźniejszą różnicę dostrzec można między łańcuchami do wyrazów: „Znowu złoto-żółty błysk...“ i łańcuchami, od tych wyrazów począwszy. Mniej wybitna, choć łatwo dostrzegalna różnica istnieje między tą drugą częścią a ostatnią, od wyrazów: „Mocny Boże! Gdzie pałasz?...“

W pierwszej części po dwuch łańcuchach jednoszeregowych o melodji, biegnącej w dół, następują dwa łańcuchy dwuszeregowe z melodją, do końca mniej więcej pierwszego szeregu wznoszącą się, następnie zaś zniżającą. Głoski dźwięczą pełno, tempo niezbyt szybkie, ale energiczne.

W części drugiej łańcuchy krótkie, nieraz dwuczłonowe, nie kończone, ale raczej urywane. Wśród członów słabnących czy rosnącosłabnących człony rosnące jedno i dwuzgłoskowe występują ostro, wyraziście. Melodja niespokojnie biegnie w różnych kierunkach i rozwija się w znacznych odległościach bez przejść; tempo szybkie, gorączkowe hamuje pełną dźwięczność wyrazów.

Trzecia część, złożona z czterech łańcuchów, w nagłym zwrocie zwalnia tempo, głoski się wydłużają żałośnie, melodja w łańcuchu pier-

wszym wznosi się w górę, w drugim biegnie w dół, w trzecim znów wznosi się i w czwartym zniża do zamknięcia.

Subtelniejsza analiza wyodrębnićby mogła jeszcze łańcuchy od „Tchu brak! W oczach płaty...“ do „Mocny Boże!...“ jako przejście między drugą i trzecią częścią.

Na trzy przykłady dwa pozwoliłem sobie wybrać z utworu Żeromskiego, bo też z dzieł jego bije w nieprzebranej pełności urzekająca muzyka słowa; język staje się tu co chwila istotnym śpiewem. Stronice „Popiołów“ to całe symfonje językowe: taki rozlewający się rytmem szerokiego marzenia opis rozmyślań Cedry, idącego z pułkiem „topolowemi alejami słodkiej Francji“, taka tętniąca rytmem przejmującego bólu, wyrzutu i wezwania przemowa Cedry do żołnierzy nad trupem Wyganowskiego, taki rytm bolesnego rozrzewnienia w cichym westchnieniu rannego: „O błogosławione a niewypowiedziane szczęście obcowania z kwiatami w dniu ucisku śmierci...“ lub wreszcie chociażby słowa owej rozmowy paryskiej Sułkowskiego z Gintułtem, pełne „żelaznego upojenia“ przyszłym czynem: „Oto zbudziły się w nas ambicje Antonjusza, i już ich mowa ludzka nie zażegna. Przechadzamy się po lądzie ziemskim, dyktując mu nowe, wysokie prawa. Idziemy z kolei obaczyć, jak wojują lotne, bezdomne ludy Masagetów, Parsów i Numidów. Wyzywamy na rękę potomka Masynisy, pogromcę, co w spalonym od słońca stepie dopada, ujarzmia miedzianą pięścią i osiada lędźwiami z żelaza dzikiego konia Arabji. Pieni się już nasze dalekie, dzikie, ciemnobarwne morze. Tłucze się z gniewem o czerwone skały Korsyki, o żółtą Kapraję, o błękitną Elbę, o granitowy brzeg Malty. Przez wieki na nas czekało. Idziemy, żeby wziąć we władanie jego bałwany aż po zdradzieckie mielizny Syrtów, po żółte piany Suezu. Wiatrom, nie znającym nad sobą przemocy, każemy ryczeć w nasze białe żagle. Niechaj dźwigają wielkie korwety bojowe...“

CZĘŚĆ II.

WIERSZ.

Część poprzedzająca niniejszej pracy w znacznej mierze zajmowała się badaniem właściwości naszej mowy, mających podstawowe znaczenie dla wierszowania, i z tego powodu słusznie przysługiwałoby jej miano prozodji. Ciąg dalszy, poświęcony badaniu wierszowania, należy do zakresu metryki polskiej t. j. nauki o miarach czyli formach rytmicznych, któremi posługuje się poezja polska wierszowana.

ROZDZIAŁ VIII.

Połączenie rozczłonkowania rytmicznego i akcentacyjnego.

Przeczytajmy parokrotnie następujący okres akcentacyjny:

1) „Słońce już gasło, wieczór był ciepły i cichy,
2) Okrąg niebios gdzieniegdzie chmurkami zasłany,
3) U góry błękitnawy, na zachód różany.
4) Chmurki wróżą pogodę: lekkie i świecące,
5) Tam jako trzody owiec na murawie śpiące,
6) Ówdzie nieco drobniejsze, jak stada cyranek;
7) Na zachód obłok, nakształt rąbkowych firanek,
8) Przejrzysty, sfałdowany, po wierzchu perłowy,
9) Po brzegach pozłacany, w głębi purpurowy,
10) Jeszcze blaskiem zachodu tlił się i rozżarzał,
11) Aż powoli pożółkniał, zbladnął i poszarzał.
12) Słońce spuściło głowę, obłok zasunęło,
13) I raz ciepłym powiewem westchnąwszy, usnęło“.

Okres ten składa się z trzynastu grup o pokrewnej budowie, wyodrębnionych dla ucha – w mowie, dla oka — na piśmie. Grupy te, no-

szące miano wierszy, szeregów rytmicznych, nie stanowią nieprzerwanego następstwa dźwięków, ale dzielą się każda na dwie części, siedem i sześć zgłosek, te zaś z kolei przeważnie na dwie części kilkuzgłoskowe, dla ucha naszego już nierozdzielne—człony rytmiczne. W oznaczeniu graficznym całość przedstawi się w sposób następujący:

1) ´ – | – ´ – | ´ – || – ´ – | – ´ –
2) – – ´ – | – ´ – || – ´ – | – ´ –
3) – ´ – | – – ´ – || – ´ – | – ´ –
4) ´ – | – – – ´ – || ´ – | – – ´ –
5) – ´ – | – – ´ – || – – ´ – | ´ –
6) ´ – | – – – ´ – || – ´ – | – ´ –
7) – ´ – | ´ – | ´ – || – ´ – | – ´ –
8) – ´ – | – – ´ – || – ´ – | – ´ –
9) – ´ – | – – ´ – || ´ – | – – ´ –
10) – – ´ – | – ´ – || ´ – | – – ´ –
11) – – ´ – | – ´ – || ´ – | – – ´ –
12) ´ – | – – – ´ – || ´ – | – – ´ –
13) – ´ | ´ – | – ´ – || – ´ – | – ´ –

Tylko pierwsza połowa pierwszego, siódmego i trzynastego wiersza zawiera trzy człony. Co do budowy członów, to panuje tu znaczna rozmaitość: obok członów dwuzgłoskowych napotykamy pięciozgłoskowe, człony słabnące sąsiadują z rosnącosłabnącemi, te znów ze słabnącemi i t. d. Wśród tej różnorodności jedną dostrzegamy cechę stałą, wspólną wszystkim szeregom: każdy ostatni człon obu wiązań posiada wzmocnienie na przedostatniej zgłosce.

Różnica między budową rytmiczną tej całości i uporządkowaniem wewnętrznym w przykładach prozy zarysowuje się wyraźnie. Tam mimo podobieństwa budowy członów, wiązań, szeregów, mimo skłonności nieraz do ujednostajnienia, jak w prozie rytmicznej, panowała jeszcze zmienność i rozmaitość, która tu ustąpiła miejsca wybitnej regularności. Jaką drogą powstała taka różnica? Czy mamy przed sobą tylko wyższy stopień uporządkowania, artystycznej doskonałości rozczłonkowania akcentacyjnego, czyli też dokonał się tu jakiś inny proces? Analiza przekonywa nas, że rytm wiersza nie wykształcił się z rozczłonkowania akcentacyjnego, ale że przeciwnie rozczłonkowanie akcentacyjne zostało tu splecione z innym i opanowane przez nie, analiza ujawnia, iż w wierszu istnieją dwa rozczłonkowania, które się wzajem pokrywają lub ze sobą mijają. I to właśnie splatanie się dwuch rozczłonkowań: rytmicznego i akcentacyjnego jest charakterystyczną właściwością wiersza.

Przysłuchajmy się brzmieniu pierwszych trzech wierszy naszego przykładu:

„Słońce | już gasło, || wieczór | był ciepły | i cichy; ||
Okrąg niebios | gdzieniegdzie | chmurkami | zasłany, ||
U góry | błękitnawy, | na zachód | różany...“ ┬

Jest to więc łańcuch z czterech szeregów; na trzeci i czwarty szereg składają się po dwa wiązania.

Ze stanowiska rytmicznego rzeczy biorąc, słyszymy, iż zakończenia szeregów rytmicznych padają już to na przejścia szeregów akcentacyjnych, już to na zwroty łańcuchów albo zamknięcia okresów, jak w trzynastym wierszu całego urywku. Ale mogą także przypadać na spojenie po wiązaniu, na przegub po członie, a nawet mogą rozcinać człon na dwa w ten sposób, że jedna część członu akcentacyjnego staje się ostatnim członem rytmicznym jednego wiersza, druga — pierwszym członem rytmicznym następnego wiersza. W metryce francuskiej nosi to miano enjambement (szczegółowiej w rozdz. XIII). Np.:

„Na szarudze jesiennej, w sinym zmierzchu, który
Z dali, z nad lasów ciągnie płaszcz nocy ponury...“
(Staff, Śmierć włóczęgi).

Środkowe przepołowienie wierszy, zwane średniówką, dzielące trzynastozgłoskowce przykładu na grupy: siedem i sześć zgłosek przypada w trzech przytoczonych wierszach na przegub po członie lub spojenie po wiązaniu, może jednak przypadać na wszystkie rozgraniczenia akcentacyjne i podobnie, jak zakończenie szeregu, rozcinać człon akcentacyjny na dwa rytmiczne, co najdokładniej zilustruje przykład następujący:

„Jak księżyc wielkie, jako gwiazda migające,
Tak po niezmiernem niebie szło samotne słońce...“

Przechodząc do najmniejszych całostek rytmicznych, łatwo dostrzeżemy, że człony akcentacyjne albo odpowiadają ściśle członom rytmicznym, albo pod działaniem rytmu rozkładają się na dwa, trzy i więcej członów rytmicznych. Wówczas w jednym członie rytmicznym wzmocnienie rytmiczne pokrywa się z akcentacyjnym, w innych wzmocnienia rytmiczne powstają z osłabień akcentacyjnych, jak w przykładzie:

„Jak księżyc wielkie, jako gwiazda migające...“

W podobnych wypadkach wzmocnienie rytmiczne przypada w wyrazie na zgłoskę, mającą akcent gramatyczny, w przeciwnym bowiem razie mus rytmiczny natrafia na inny mus, opór przyzwyczajeń językowych. Tu kres panowania rytmu w wierszu, tu granice rytmu wierszowego i muzycznego. (O wyjątkach w rozdz. XII).

Zestawienia nasze unaoczniły, jak się przedstawia ten podwójny związek rytmiczno-akcentacyjny, rozdzielony tu dla analizy, ale w tworzeniu artysty i w umyśle czytelnika przedstawiający się jako niepodzielna jedność. Różnica między rytmem ściśle muzycznym i rytmem

wiersza zależy od różnej natury rytmizomenonu t. j. materjału, z którego wytwarza się zjawisko rytmiczne. Rytmizomenonem wiersza są wyrazy, łączone w zdania według związku logicznego i rozczłonkowania akcentacyjnego.

Wyjaśnienie źródeł rytmiki wiersza jest dotychczas sprawą otwartą. Najsłuszniej więc czyni Minor, kiedy mówi jedynie o „próbach wyjaśnienia". W ogólnie postawionym zagadnieniu splatają się dla nas trzy pytania, a każde może być zaopatrzone tylko hipotetyczną odpowiedzią: idzie więc o źródło rytmiki czynności ludzkich wogóle, o drogi, któremi szedł rozwój rytmu wierszowego, i wreszcie o źródła rytmiki wierszy polskich. Z różnorodnych teorji, których przegląd i rozbiór krytyczny podaje E. Meumann w pracy p. t. „Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus" (str. 251—300) i Dessoir w swojej „Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft" (str. 289—294), po polsku ogólniej Wł. Pilat w pracy, zatytułowanej „Socjologja sztuki" (str. 57—63) [1]), najtrafniejszemi i najsilniejszemi argumentami zdaje się rozporządzać pogląd Wundta, przedstawiony w „Sprachgeschichte und Sprachpsychologie" (str. 103—109), obszernie wyłożony i zmodyfikowany w „Völkerpsychologie" (T. I, cz. I, str. 267—271, T. III, str. 321—348, 419—455). Na pierwsze i drugie pytanie odpowiada Wundt w sposób następujący. Źródła czynności rytmicznych, wszelkiego poczucia rytmu, przyjemności, której dostarcza ludziom rytm, założone są głęboko w całej psychofizycznej organizacji człowieka [2]). Zasadnicze znaczenie ma tu fakt, że człowiek jest zwierzęciem dwunożnym. Ludzki mechanizm chodzenia zdolny jest do wykonywania długotrwałych ruchów rytmicznych, gdy ruchy innych zwierząt są arytmiczne. Właściwości tego mechanizmu oddziałały na całą psychofizyczną organizację w ten sposób, iż w chodzeniu i jego modyfikacjach, skokach, tańcu wyładowywały się wzruszenia, uczucia człowieka pierwotnego. Taniec więc jest najpierwotniejszą sztuką rytmiczną. Dziedzina jego sięga głębiej wstecz,

[1]) Patrz nadto po polsku H. Spencer, Pochodzenie i sposób działania muzyki, Szkice fil. Cz. II, str. 202—225; E. B. Tylor, Antropologja, str. 292 - 314; E. Grosse, Początki sztuki, 173—261; Th. Ribot, Psychologja uczuć, str. 378—422.

[2]) P. Verrier w cz. II „Essai sur les principes de la métrique anglaise", roztrząsając kwestję pochodzenia i rozwoju rytmiki (str. 37 - 103), tak określa źródła rytmiki muzycznej i poetyckiej: „Instynktowne poszukiwanie rytmu audycyjnego, prawo fizjologiczne wysiłku mięśniowego, (wymagające kolejnego następstwa: wysiłku - spoczynku, wysiłku większego — wysiłku mniejszego), wreszcie wpływ uczucia — te trzy czynniki wystarczają dla wytłumaczenia początku i rozwoju form rytmu muzycznego i poetyckiego". (Cz. II, str. 101). Inaczej: „Regularne działanie organów fonacyjnych pod kierunkiem zmysłu rytmicznego, [wytwarzanego przez przystosowujący się rytm uwagi (str. 60)] i pod wpływem uczucia — oto w czym trzeba doszukiwać się początków rytmu wokalnego" (str. 103).

niż kult religijny, niż uporządkowana praca; tańcem cieszy się już dziki, żywiący się darami bożemi, których bez pracy dostarcza mu przyroda, dziki, mający zaledwie jakieś zaczątki kultu religijnego. Z rytmicznemi ruchami tanecznemi wiążą się krzyki radości lub cierpienia, następnie słowa [1]), i tak powstaje krystalizująca się około krzyku—refrenu pieśń taneczna jako pierwotna forma pieśni. Rytm ruchu opanowywał tu nierytmiczny materjał językowy i narzucał mu się. Z pierwotnej pieśni tanecznej zrodziły się pieśni, towarzyszące pracy, i pieśni kultu, wykształcające różne rodzaje rytmu i samo jego poczucie [2]). Wszystkie te pieśni pierwotne cechuje przewaga żywiołu rytmicznego nad melodyjnym. Z czasem pieśń oddziela się od towarzyszących jej ruchów, staje się śpiewem z akompanjamentem muzycznym lub bez niego. W dalszym rozwoju cywilizacji przy wzrastającym zróżniczkowaniu społecznym następuje rozdwojenie: wiersz poezji ludowej istnieje odrębnie, stale złączony z melodją jako śpiew, chociaż rozwija się coraz niklej, wiersz poezji artystycznej — używam tych pospolitych, ale nieścisłych określeń — odłącza się od melodji, zmienia się w wiersz mówiony. Ten rozłam trwa po dziś dzień; wiersz poezji ludowej jest i dziś przeważnie śpiewem [3]). Czterostopniową ewolucję wiersza Bücher (str. 385, 6) odnajduje w typowej formie w liryce greckiej. Pierwszy stopień reprezentują pieśni chóralne: peany, hymny, dytyramby i t. d., dostosowane do rytmu zbiorowego tańca. Liryka meliczna, śpiewana tylko z towarzyszeniem muzy-

---

[1]) Otto Böckel, Psychologie der Volksdichtung, str. 1—14; Bücher, Arbeit und Rhythmus, str. 337.

[2]) Co do znaczenia obu czynników: tańca i pracy dla rozwoju rytmu wogóle i rytmu wiersza zdania są podzielone. Bücher w dziele „Arbeit und Rhythmus" (312—393) decydującą rolę przypisuje rytmom pracy „..Energiczne ruchy rytmiczne ciała, które doprowadziły do wytworzenia się poezji, były to przedewszystkim te ruchy, które nazywamy pracą. Twierdzenie to stosuje się zarówno do formalnej, jak materjalnej strony poezji (do jej treści)" (str. 365). „Rytm, jako zrodzony z tańca, wydawałby się swobodnym wynalazkiem, gdy rytm, zrodzony z pracy, jak to przyjąć musimy, wynika z koniecznością z naszej organizacji wewnętrznej i z technicznych wymagań. wykonania t. j. z zastosowania do pracy ludzkiej zasady ekonomji sił" (str. 315). Fr. Saran w książce „Deutsche Verslehre", podobnie jak P. Verrier w swym „Essai...", zwalcza ten pogląd, twierdząc, iż praca jest arytmiczna, że więc rytm nie mógł powstać *z* ruchów czy rytmów pracy, ale że przystosowywał się *do* pracy, rozwijał w zależności od niej, skrępowany przez nią. Natomiast „ruchy taneczne nie są ograniczone żadnym celem pracy. Tu duch, tworzący rytm, mógł swobodnie według woli kształtować ruchy ciała". „Kiedy muzyka (śpiew) dopiero dołącza rytm do przebiegu pracy, nie nadając jednak ruchom pracy trwałego rzeczywistego rytmu, w tańcu muzyka musiała poddawać się jego rytmicznej formie. Muzyka pierwotna naginała się do rytmu ruchów tanecznych" (str. 141) Co do początków muzyki patrz C. Stumpfa „Die Anfänge der Musik".

[3]) Böckel, Psychologie, str. 14—18; Bücher, Arbeit.., str. 389.

ki, stanowi drugi stopień; na trzecim stopniu odnajdujemy już pieśń, śpiewaną bez akompanjamentu, na czwartym z jednej strony samoistną muzykę (psilè aúlesis, psilè kithárisis), z drugiej wiersz mówiony (psilè pojesis).

Tak więc pieśni taneczne, pieśni pracy i kultu w różnej, dziś niepodobnej do określenia mierze dały początek rytmom wiersza.

Trzecie i ostatnie w szeregu omawianych zagadnień dotyczy źródeł rytmów wiersza polskiego. Wobec niezaprzeczonego faktu, iż stronnicy nierodzimości pochodzenia całej naszej metryki (Kawczyński) nie rozporządzają dostatecznym zasobem przekonywających argumentów, słuszną zdaje mi się rzeczą uznać dwojakie jej źródło: w małej mierze swojskie—pieśni taneczne, pieśni pracy i kultu, oraz przeważne obce – wzory metryczne łacińskie, greckie, francuskie, niemieckie, włoskie. W drugim wypadku wartości i stosunki rytmiczne stale musiały ulegać przekształceniom w zależności od materjału rytmicznego, którym rozporządzał poeta, od właściwości języka, — do nich musiały się nagiąć wszystkie formy zapożyczone. Jednocześnie mogły dokonywać się inne zmiany, bądź dowolne, bądź wynikające z nieporozumienia, z fałszywej interpretacji tekstu metrycznego i t. p. Dziś sprawa przedstawia się w ten sposób, że tworzący poeta, obdarzony zdolnością wyrażania się w mowie wiązanej, może korzystać z wzorów obcych, z rytmiki pieśni ludowej, z istniejących już w poezji kunsztownej schematów rytmicznych, wreszcie może różnorodnie kombinować istniejące formy, przekształcać je i stwarzać w ten sposób nowe. Te nowe formy są subjektywnie wytworzone, ale objektywnie historycznie uwarunkowane. Poeta przetwarza to, co istnieje, i dlatego każdy wiersz, każdy rodzaj wiersza, rytmu ma swoją historję.

Do wyjątkowych zjawisk w literaturze należą rytmy onomatopeiczne t j. takie, w których poeta naśladuje dźwięki jakiegoś zjawiska. Dessoir przytacza w swojej „Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft" (str. 292) następujące odtworzenie rytmu uderzeń młota:

„Komm, Sonntag! Komm, Sonntag!"
Dumpf tönt es im Schlagen
Der Hämmer wie Klagen:
„Komm, Sonntag! Komm, Sonntag!
„Komm, Ruhe! Komm, Sonntag!"
So tönt's auch im Herzen
Beim Hämmern der Schmerzen;
„Komm, Sonntag! Komm, Sonntag!"

U nas klasyczny przykład rytmu, onomatopeicznie naśladującego rytm młotów i dzwonów, stworzył Wyspiański w muzycznie we wszystkich szczegółach skomponowanej scenie „Akropolisu":

„(Biją zegary wież z różnych epok na dalekich kościołach Krakowa:)

(I. Od strony Wisły).

Dzwoń, dzwoneczku, dzwoń
srebrem w srebrny głos,
niesiesz się nad toń,
nad wiślany wrzos.

Graj, dzwoneczku, graj.
Fijołeczku, woń,
niesiesz się nad toń,
we wiślany maj.

Toń, dzwoneczku, toń
we wiślaną toń;
fijołeczku, woń.
Idzie maj nad błoń.

(II. Z wieży zegarowej; Kowale:)

Czas, już czas:
Młotem bijem cztery razy
metalowy dzban.
Bierz za trzon,
młotem, ogniem bij w zarzewie.
Wołaj imię, wal!
(Z wieży zygmuntowskiej; dzwon mniejszy:)
Zbigniewie!

(Z wieży zegarowej; Kowale:)

Wali młot,
hej na lot,
bieżaj głosie huraganie,
rota wstanie,
zatętnią kopyta,
aż się ozwie tętno w gruncie.
Wołaj miano, wal!
(Z wieży zygmuntowskiej; dzwon wielki:)
Zygmuncie!

(III. Od wieży wyższej marjackiej; dzwon:)

Chór.

Przejasną świecisz gloryją,
promienna gwiazdolica,
w łunach twoja wieżyca.
(od wieży niższej marjackiej; dzwon:)
Maryjo!
. . . . “ (Akt II, sc. 5).

W tym fragmencie rytm „Kowali“ jest ściśle onomatopeiczny, zamącony w jednym miejscu „zatętnią kopyta“; tempo i dźwięczność wypowiedzenia również naśladują uderzenia ciężkich młotów. Wybitną onomatopeję dźwiękową odnajdujemy w poważnej, przeciągłej, nizkiej

samogłosce u wołania: „Zygmuncie!“ Mniej wybitne w dźwiękach innych dzwonów: „Maryjo“, „Zbigniewie“; każdy głos ma swój ton. Ta sama różnica wysokości cechuje trzy śpiewy: najwyżej utrzymany jest głos od Wisły, niżej z wieży wyższej marjackiej, jeszcze niższe jest wołanie Kowali. Ponad wszystkim rozbrzmiewa najniższy ton Zygmunta.

ROZDZIAŁ IX.

Czynniki rytmu wierszowego. Średniówka. Iloczas członów.

Co stanowi istotę rytmu naszych wierszy?

Liczba zgłosek, liczba członów rytmicznych, ich budowa, iloczas członów i w wierszach, zwykle przewyższających liczbę ośmiu zgłosek— średniówka

Jak w rozczłonkowaniu akcentacyjnym długość szeregu akcentacyjnego, podobne znaczenie w rytmice wiersza ma długość szeregu rytmicznego. Długość ta, mierzona liczbą zgłosek, jest też podstawą najogólniejszej klasyfikacji wierszy polskich Najdłuższe z nich rzadko przekraczają liczbę 16—18 zgłosek, najkrótsze dochodzą do trzech, oddzielnie tu i ówdzie jako rzadki okaz spotkać można dwu- a nawet jednozgłoskowiec [1]).

Dalszy podział w obrębie wierszy jednakowej długości opiera się na budowie członów. Jeżeli wiersze utworu składają się z członów rozmaitej budowy, mówimy w braku lepszej terminologji o wierszach zwykłych, niemiarowych. Dawniej nazywano je zgłoskowemi; Mleczko w tym wypadku używa nazwy: rytmy niewyszukane. Jeżeli wiersze składają się z członów o jednakowej budowie, mówimy o wierszach równomiarowych; jeżeli przedstawiają kombinację dwóch, trzech typów, nazywamy je różnomiarowemi.

Zanim przejdę do rozpatrzenia różnych typów wierszy zwykłych, niemiarowych, zatrzymać się muszę chwilę nad ich stałemi czynnikami: średniówką i iloczasem członów.

Zwykłe, niemiarowe wiersze polskie, liczące więcej niż osiem zgłosek, posiadają średniówkę. Średniówka jest to spojenie rytmiczne, rozcinające wiersz na dwie mniej więcej równe co do liczby zgłosek i czasu trwania połowy, a wyrażające się w zawieszeniu głosu [2]), związanym z poprzedzającym wzmocnieniem rytmicznym. Jeżeli pauza jest poprzedzona przez wzmocnienie i osłabienie, średniówka nazywa się żeńską, je-

[1]) M. Rowiński, Metryka polska.

[2]) „Zawieszenie‘ to odpowiada wszystkim trzem rodzajom pauz na str. 10.

żeli bezpośrednio przed pauzą znajduje się wzmocnienie,—męską. Średniówka dzieli i łączy zarazem; wybitne jej znaczenie polega z jednej strony na tym, iż wyodrębniając połowę szeregu, ułatwia ujęcie jej rytmiki, z drugiej, że umiejscawia jedno wzmocnienie, z trzeciej zaś, iż rozcinając wiersz na dwie części, ustanawia między niemi stosunek, który decydująco wpływa na ogólne wrażenie rytmiczne wiersza.

Odnalezienie średniówki w wierszu nie przedstawia szczególnych trudności; dość przeczytać dwa, trzy wiersze, aby się co do niej zorjentować. Wiersze, rozpatrywane oddzielnie, mogą wywoływać pewne nieporozumienia. Tak w wierszu:

„Najemników cichych i najemnic...“

powstaje wątpliwość, czy mamy przed sobą typ 4+6, czy odwrotnie 6+4, bo i tak, i tak wiersz odczytać można. Wątpliwości znikają, gdy przyłączymy doń początek:

„O nie przebić || tej ducha skorupy
Najemników || cichych i najemnic...“

„...Jeżeli jaki nasz wiersz posiada rzeczywiście średniówkę, to jest ona stałą, czyli że w takim razie w całym utworze poetycznym po pewnej zgłosce następuje zakończenie wyrazu. A zatym, jeżeli mamy przed sobą np. wiersz trzynastozgłoskowy, w którym przerwa myśli zachodzi gdzieindziej, a nie po zgłosce 7-ej lub 13-ej, to skonstatujmy po prostu ten fakt, lecz nie dotykajmy średniówki samej w sobie, bo ona, pomimo wszelkich znaków przestankowania, może być zawsze mniej lub więcej w czytaniu uwydatnioną, i, według mnie, każdy poeta ją miał na myśli“. (M. Rowiński, Uwagi o wersyfikacji polskiej, str. 81). W tych słowach obronił prof. Rowiński słuszną sprawę przeciw swym poprzednikom na polu badań nad wersyfikacją polską: Małeckiemu, Cegielskiemu, twierdzącym: „Ponieważ... średniówka jest wytchnieniem czyli pauzą, przeto dobrze jest, kiedy zarazem logiczny przestanek stanowi. Niedobrą i rytmicznemu tokowi przeciwną jest średniówka, kiedy przypada po wyrazie, który się ściśle łączy z wyrazem następującym, tak iż w połowie wiersza wytchnąć niepodobna“. (H. Cegielski, Nauka poezji, str. 44). Twierdzenie Cegielskiego godzi się najzupełniej z teorjami i praktyką pseudoklasyków, którzy, starając się najściślej dostosować swoją składnię do budowy rytmicznej wiersza, dla uwydatnienia średniówki wprowadzali w swoich zdaniach symetryczną dwudzielność, paralelizm lub przeciwstawność. Następujące przykłady stanowią tylko drobną cząstkę obficie nastręczającego się materjału:

„Serca cnót zapragnęły, a rola uprawy“.
„Szumiały kłosem pola, złoto niosły rzeki,
Lipy miodem potniały, sad zdobił się kwiatem...“
„Były i serca prawe, i wioski swobodne“.

„Pług był dawcą dostatków, pług kraju puklerzem...“
„Tak wsławiał jeźdźca Polski, on go wsławiał wzajem...“
„Krzyżowce u Grünwaldu, u Elby Teutony...“
„Stoją naokół czaty, płomień w cieniu błyska,
Tak tu pasterz—rycerzem, obozem—pastwiska“.
„Już nie słońce dla ziemi—ziemia niebu świeci...“

(K. Koźmian, Ziemiaństwo polskie).

„Wrócił ziomkom ojczyznę, królowi koronę“.
„Wiem, kto Bóstwo obraził, wyjaw, kto przebłagał“.
„Księżyc u stóp przyświeca, gwiazdy wieńczą skronie...“
„Co Cię Bóg syn ma Matką, Duch - oblubienicą!“
„Widzi zakrzepłe twarze, widzi martwe zwłoki...“
„Że te prochy władały, tak jak on dziś włada“.
„Objął Polskę drewnianą, a zostawił z cegły“.
„Zdobiła tron cnotami, zgasła w wieku wiośnie“.
„Królu, fortuna zmienna, a Bóg cuda czyni“.
„Goi się rana ciała, jątrzy rana duszy“.

(K. Koźmian, Stefan Czarniecki).

„Ocalił syna matce, a Jagiełłom sławę!“ (w. 22).
„Wdowa z szczęśliwej żony, tułaczka z królowej...“ (w. 26).
„Boratyński przy lasce, i August na tronie“. (w. 37).
„Lub nie ujrzysz mię, królu, lub „ujrzysz zwycięzcę“. (w. 66).
„Lecz zostałam samotną i zostałam w Wilnie“ (w. 188).
„Mniej ziomkom nienawistna, - milsza twemu bratu“. (w. 290).
„Zebrzydowskiego stałość, kanclerza wymowa“ (w. 300).
„Która trony zasmuca, której ludy płaczą...“ (w. 332).
„Ciebie oddam zgryzotom, a syna ocalę“. (w. 338).
„Upodlić się podejściem, niewdzięcznością splamić“. (w 350).
„Mam—niewolnica z matki, - z królowej poddana,
Wzgardzona w kraju obcym, w własnym zapomniana...“ (375 - 6).
„Gdyż ojciec, co go kochał, król, co mu pobłażał...“ (395).
„Chwalebna twa gorliwość, lecz próżna obawa“. (421).
„Rzym na rozwód zezwala, lud rozwodu woła“. (429).
„Powróć króla ojczyźnie, a królowi sławę“. (460).
„Wilhelm Inflanty rządzi, Gothard—Semigalę...“ (500).
„Idźcie... Niech straż odejdzie... Tarnowski zostanie...“ (525).
„Wolę paść z ręki zdrajców, niż sam zdradzić żonę...“ (672).
„Tarnowski mnie unika, Bona mi zagraża“. (694).
„Ze wszystkich klęsk zawodu, z wszystkich nieszczęść tronu... (902).
„Tron Augusta się wzmocni, burza uspokoi...“ (1035).
„Ufaj mojemu sercu, rządź dane ci kraje“. (1091).
„Umiem cenić twe łaski, twe serce poznaję...“ (1092).
„I niebo mnie opuszcza, i świat się mną brzydzi...“ (1158).
„Jest królową Polaków, jest Jagiełły żoną...“ (1389).
„Kochałaś ją jak córka, kochaj ją jak matka...“ (2007) i t. d.

(Feliński, Barbara Radziwiłłówna).

Romantycy nie zarzucili tej symetrji, którą dyktował niejako rytm; posługiwali się nią, ale bynajmniej nie widzieli w niej idealnie doskonałego wzoru metrycznego:

„Bóg jest z Napoleonem, Napoleon z nami...“ (P. T., Ks. XI).
„Godni są szczwacze chartów, godne szczwaczów charty...“ (Ks. XI).
„Nie miałem nigdy żony, nie miałem dziecięcia..“ (Ks. XII).
„Ci biorą się do szabel, tamci poszli w nogi...“ (Ks. XII).
„Sam siadł na jednym końcu, a pleban na drugim..“ (XII).

Zresztą obok doskonałej symetrji utwory pseudoklasyków zawierają i inne stosunki budowy zdania do rytmiki wiersza, np.:

„Nacóżbym cię pochlebną miał uwodzić mową,
Radziwiłłówna polską nie będzie królową..“ (Barbara, w. 5—6).

Jest to ta sama przekładnia (inwersja) z określeniem, uwypuklonym przez miejsce przed średniówką i określanym rzeczownikiem w końcu wiersza, której z takim charakterystycznym dla jego stylu upodobaniem używa Mickiewicz w „Panu Tadeuszu“:

„Panno święta, co Jasnej bronisz Częstochowy...“ (Ks. I).
„Ofiarowany, martwą podniosłem powiekę...“
„By stary Dąbrowskiego usłyszeć mazurek...“
„Dla skończenia dawnego z panem hrabią sporu ..“
„Biegła i wszystkich lekkim witając ukłonem...“
„Odgadnął zaraz czyjem miało być siedzenie...“
„A u tej krucze, długie zwijały się sploty...“
„Wszystko strwonił, na wielkim figurując świecie...“
„Zaś jastrząb pod jasnemi wiszący błękity...“ (Ks. II).
„Tu kapusta, sędziwe schylając łysiny...“
„Gdzieniegdzie otyłego widać brzuch harbuza..“
„Dalej maków białawe górują badyle...“
„Jak gdyby na nowego ogłoszenie cudu...“ (Ks. XI)
„Zląkł się i uciekł w głębszem schować się ukryciu ..“
„A za nim krzykliwymi nadciągnąwszy pułki...“
„Zdawna byłeś niebieskim oznajmiony cudem..“
„Tak się bez sądu owa skończyła intryga...“
„A intercyza cały zakończyła kłopot...“
„Tej sztuki omal własnym nie przypłacił zdrowiem...“
„I długo rozdzielone złączyli prawice ..“
„Na skroniach zielonego wianek rozmarynu...“
„I wszyscy takim starym ucztują zwyczajem ..“ (Ks. XII).
„Wszystko prędko z żołnierskim jedli apetytem...“
„Przedstawiają polskiego historję sejmiku...“
„Zmniejszy nasz dochód, w miernym musimy żyć stanie...“
„W Wilnie, że ja na wiejskie urodzona życie...“
„Nad murawą czerwone połyskują buty...“

Ale na co nigdy nie pozwoliłby sobie żaden pseudoklasyk, to na tak luźny napozór zupełnie stosunek składni do rozczłonkowania rytmicznego, na umieszczanie w rytmicznie tak ważkim miejscu przed średniówką podobnie nic nieznaczących wyrazów, jak w przykładach następujących:

„Biegą do siebie, ale || zbliżyć się nie mogą...“ (Ks. XII).
„Teraz ostrzegam: jeśli || piśniesz jedno słowo...“
„Niedawny żołnierz, lecz że || wielkie miał dochody...“ (Ks. XI).
„Rozstawił nogi, jakby || na konia wskakiwał...“
„W pułku tutejszym, nim się || z mych ran nie wyleczę..“
„Panny mówiły, że ja || jestem zakochana...“
„Do Soplicowa i do || tego pokoiku...“

Ta obfita różnorodność stosunków, wiążących budowę syntaktyczną zdania, szyk wyrazów i rozczłonkowanie akcentacyjne z rozczłonkowaniem rytmicznym nadaje tak odrębną postać wierszom romantyków, ze stanowiska czysto rytmicznego jednakim z wierszami Koźmianów, Felińskich. Pod piórem Mickiewicza, Słowackiego wiersz staje się gibszym, ruchliwszym, bardziej rozmaitym, subtelnych pełnym odcieni i falowań. Aby ocenić zmiany, uchwycić to przezwyciężenie monotonji pseudoklasycznej, dość porównać obszerniejsze nieco ustępy:

„Nie, żaden prawodawca, || żaden sąd na świecie
Tegoby nie nakazał, || i wy nie możecie.
Tytus zrzekł się kochanki || i jest słusznie czczony, —
Byłby splamił swe imię, || gdyby zrzekł się żony.
Cnotom Barbary winny || hołd składacie sami,
Czemuby więc nie miała || panować nad wami?
Czyż wy nie rzetelniejszym || zaszczytem sądzicie
Być godną ręki króla, || niż wziąć z króla życie?
Ujmę przez nią krwi mojej || próżno przesąd głosi;
August się nie poniża, || tylko ją podnosi.
Jeśli nie idzie z rodu, || świetnego koroną,
Jest królową Polaków, || jest Jagiełły żoną...“ (Barbara, w. 1375—1386) [1])

[1]) Monotonne dla naszego ucha wiersze „Barbary“ inaczej oceniali pseudoklasycy. Posłuchajmy, co mówi Osiński: „..W poezji zwłaszcza sam tok wiersza, sam spadek rymów wkłada na piszącego trudny obowiązek takiego mieszczenia ważnych wyrazów, iżby z samą harmonją rymotwórczą właściwiej wymówić się dawały. Zachowanie tego względu ośmieliłbym się nazwać tryumfem dobrego pisania wierszy... Najwyższą jest wierszy zaletą, gdy mowa autora, acz wybornym rymem pisana, żadnego od praw rymowych nie doznaje trudu, gdy wolną jest i tak naturalną, jakby jej cała swoboda prozy towarzyszyła, gdy wyrazy mieszczone są zręcznie i smakownie, gdy nie przypadają ciągle na jednakowe przedziały wierszów, ale są trafnie rozłożone, gdy każdemu niemal wierszowi rozmaity akcent deklamacji nadają, a razem nie psują w niczym rymotwórczej harmonji. Znajdujemy pospolicie w wielu

„Ale nigdzie nie widać || było ogrodniczki.
Tylko co wyszła; jeszcze || kołyszą się drzwiczki
Świeżo trącone, blizko || drzwi ślad widać nożki
Na piasku—bez trzewika || była i pończoszki.“ (P. T., Ks. I).
„Aby cenić litewskie || pieśni i potrawy,
Trzeba mieć zdrowie, na wsi || żyć, wracać z obławy“. (Ks. IV)

„Bóg sam wie tylko, || jak mi było trudno
Do tego życia, || co mi dał, przywyknąć;
Iść co dnia drogą || rozpaczy odludną,
Co dnia uczucia || rozrzucać, czuć, niknąć;
Co dnia krainę || mar rzuciwszy cudną,
Powracać między || gady i nie syknąć;
Co dnia myśl jedną || rozpaczy zaczynać,
Tą myślą modlić || się—i nie przeklinać;

On! i pustyni || gwiazdy lazurowe,
I zachodzące || nad morzami słońce,
I jedno serce || ludzkie.—Lecz to nowe
Głosy dla mojej || lutni—te cierpiące:
Milcz serce! Albo || się strzaskaj echowe
Narzędzie pieśni, || bolu, wiecznie drżące
I obłąkane, || niezaspokojone.— [1])
Uderzam ciebie || w złości.—Milcz szalone!—“
(Beniowski, Pieśń III).

W stosunkach składni, szyku wyrazów, rozczłonkowania akcentacyjnego i rytmiki uwydatniają się zarówno dążności epoki, kierunki

---

poetycznych pismach obok znakomitej łatwości rymowania, obok gładkiego toku wyrazów niejaką jednostajność spadków i dźwięków. W znanej i cenionej „Barbarze“ Felińskiego błąd ten nie ma miejsca, a jeżelibym sobie uwagę jaką uczynić dozwolił, tedy może znalazłbym jedyny wiersz, w którym pisarz na ważność wyrazów potrzebnego nie zachował względu. Król tak odpowiada na zarzut, uczyniony mu z powodu zaślubienia Barbary:

„August się nie poniża, tylko ją podnosi...“

Znaczenie tej myśli kazałoby oprzeć deklamację na wyrazach się i ją, co jest niepodobnym, wyrazy: poniża i podnosi, nie są głównemi i stanowczemi. Odważę się mniemać, iż deklamacja, a z nią moc przynajmniej, jeżeli nie piękność, zyskałaby na takim wysłowieniu:

„Ujmę przez to krwi mojej próżno przesąd głosi:
August siebie nie zniża, lecz Barbarę wznosi...“
(Osiński, Dzieła T. IV, str. 201—202).

[1]) Ten wiersz nie zadowoliłby również pseudoklasyków. „...U nas sześciołokciowe wyrazy są te, które w rytmie połowę wiersza zajmują, jako to: nieukontentowanie, nieuszanowanie, i takie wyrazy bardzo wiersz psują...“ (Fr. Ks. Dmochowski, Urywek bicza, kręconego w Krakowie, str. 93).

szkół, jak przyzwyczajenia indywidualne stałe i przemijające, sposoby myślenia i odczuwania.

Analiza przytoczonych z „Pana Tadeusza“ i „Beniowskiego“ przykładów ujawnia, że średniówka kilkakrotnie rozcina człony akcentacyjne; takie rozcięcie ściśle ze sobą spojonych wyrazów, odpowiadające francuskiemu enjambement lub rejet, nazywam „rozszczepieniem członu przez średniówkę“. Rozszczepienie to członu może przybierać trzy formy, każda o innym charakterze. Średniówka, która oddziela cząstkę członu obszerniejszej grupy akcentacyjnej, zawartej w drugiej części wiersza, tworzy „antycypację“ (prolepsis). Np.:

„Tylko co wyszła; jeszcze || kołyszą się drzwiczki...“
„Milcz serce! Albo || się strzaskaj echowe...“

Średniówka, odcinająca część członu obszerniejszej grupy akcentacyjnej, zawartej w pierwszej części wiersza, tworzy „odrzucenie“:

„Tą myślą modlić || się—i nie przeklinać...“
„W oczach im stoi niecny || kot; skoki wyciąga...“ (P. T.).

Wreszcie człon, rozcięty przez średniówkę, może jednakowe zajmować stanowisko w pierwszej i w drugiej połowie wiersza; następuje wówczas „rozszczepienie członu wyodrębnionego“:

„Trzeba mieć zdrowie, na wsi || żyć, wracać z obławy...“

„...Średniówka — mówi słusznie Mleczko (Serce a heksametr, str. 152), opierając się na wzorach romantycznych, — ma też swoją niezależność, i nawet nie byłyby ładne wiersze, w którychby średniówka stale kojarzyła się ze znakami przestankowemi.“ Dzieje się raczej, co wynika z poprzedzających uwag, przeciwnie: średniówka u romantyków i współczesnych poetów przeważnie nie kojarzy się ze znakami przestankowemi, a więc i z rozczłonkowaniem logicznym, jak świadczą następujące wyliczenia.

W 100 wierszach „Pana Tadeusza“ z ks. XI
67 razy średniówka nie kojarzy się z żadnym znakiem pisarskim,
24 „ „ kojarzy się z przecinkiem,
4 „ „ „ „ z dwukropkiem,
2 „ „ „ „ z kropką,
2 „ „ „ „ ze średnikiem,
1 „ „ „ „ ze znakiem zapytania.

W 100 wierszach „Pana Tadeusza“ z ks. XII
70 razy średniówka nie kojarzy się z żadnym znakiem pisarskim,
25 „ „ kojarzy się z przecinkiem,
3 „ „ „ „ ze średnikiem,
1 „ „ „ „ z dwukropkiem,
1 „ „ „ „ ze znakiem zapytania.

W 100 wierszach „Beniowskiego“ z pieśni V
89 razy średniówka nie kojarzy się z żadnym znakiem pisarskim,
7 „ „ kojarzy się z przecinkiem,
2 „ „ „ „ z myślnikiem,
1 „ „ „ „ z dwukropkiem,
1 „ „ „ „ ze średnikiem.

W 100 wierszach sonetów Żuławskiego „Warszawa“ (13-zgł. typu 7+6)
67 razy średniówka nie kojarzy się z żadnym znakiem pisarskim,
20 „ „ kojarzy się z przecinkiem,
6 „ „ „ „ z kropką,
3 „ „ „ „ ze znakiem zapytania,
1 „ „ „ „ z dwukropkiem,
1 „ „ „ „ z wykrzyknikiem,
1 „ „ „ „ z myślnikiem,
1 „ „ „ „ z wielokropkiem.

W 100 wierszach sonetów Staffa „Sny o potędze“ (13-zgł. typu 7+6)
60 razy średniówka nie kojarzy się z żadnym znakiem pisarskim,
33 „ „ kojarzy się z przecinkiem,
3 „ „ „ „ z wielokropkiem,
2 „ „ „ „ z wykrzyknikiem,
2 „ „ „ „ z kropką.

W 100 wierszach sonetów Kasprowicza „Z chałupy“ (11-zgł. typu 4+7)
51 razy średniówka nie kojarzy się z żadnym znakiem pisarskim,
30 „ „ kojarzy się z przecinkiem,
9 „ „ „ „ z wykrzyknikiem,
4 „ „ „ „ z myślnikiem,
3 „ „ „ „ z wielokropkiem,
1 „ „ „ „ ze średnikiem,
1 „ „ „ „ ze znakiem zapytania.

Uniezależnienie układu syntaktycznego i rozczłonkowania akcentacyjnego od budowy rytmicznej szeregu, cechujące romantyków i poetów współczesnych, jest tylko pozorne, w istocie zaś oba toki: akcentacyjny i rytmiczny tworzą powiązanie ścisłe, tylko nadzwyczaj subtelne i różnorodne. W ten sposób wiersz stał się doskonalszym, delikatniejszym narzędziem uwydatniania myśli i uczuć.

Jak wskazuje praktyka naszych poetów, niema powodów, dla których średniówka

„Już Sędzia spał, więc Woźny || cicho wszedł do sieni...“

miałaby być uważana za złą; rzecz inna, że średniówka ta jest dobra, jest wyzyskana dla spotęgowania wrażenia, dla uwydatnienia treści. Pauza przed określeniem czynności Woźnego podnieca, zaostrza naszą

uwagę i zarazem jest jakby ilustracją skupienia, z którym Woźny przygotowuje się do wejścia. Podobnie w wierszu:

„Mocą, czystością, dziwną || harmoniją pieni...“

średniówka, niezgodna ani z rozczłonkowaniem logicznym, ani z akcentacyjnym, doskonale maluje stan zachwytu, któremu brak wyrazów dla niewysłowionego uroku gry Wojskiego. Najpiękniejsza jest zawsze średniówka wtenczas, kiedy nie tylko mechanicznie niejako stwarza budowę rytmiczną wiersza, ale nadto jest środkiem pogłębienia nastroju. Przez taką średniówkę poeta zmusza czytelnika do artystycznej interpretacji utworu.

„I w lasach cisza. Ptaszek || zbudzony nie śpiewa,
Otrząsnął pierze z rosy, || tuli się do drzewa,
Głowę wciska w ramiona, || oczy znowu mruży
I czeka słońca. Kędyś || u brzegów kałuży
Klekce bocian...“ (P. T., Ks. VI).

Tu szczególniej piękne, uwydatniające nastrój są średniówki pierwszego i czwartego wiersza. W pierwszym dwie pauzy ilustrują ciszę i bezruch, średniówka — powolne budzenie się, ociąganie sennego ptaszka; w czwartym podobnież dwie pauzy odtwarzają ciszę, zamąconą klekotem bociana, i odległość, z której głos nadpływa. Pełna wymowy, głęboko uzasadniona psychologicznie jest tak na pozór nieodpowiednia średniówka w wierszu:

„Skąd pierwsze gwiazdy na niebie zaświecą,
Tam pójdę, aż za || ciemnych skał krawędzie...“ (W Szwajcarji).

ponieważ doskonale odtwarza chwilę wahania, namysłu, gdy dusza szuka granic przestrzeni, którą oddzielić się pragnie od swego cierpienia. W następujących przykładach średniówka maluje napływ gwałtowny uczucia, tamującego wyrazy:

„Milcz serce! Albo || się strzaskaj echowe...“
„Ty wiesz, jak muszę || cierpieć, abym śpiewał...“ (Beniowski, P. IV).
„Patrz, jak on hula, codzień w zamku pijatyka,
Ile świec w oknach, jaka || brzmi w salach muzyka...“ (P. T., Ks. X).
„Ledwiem przyłożył, prawie || nie mierzył—wypala ..“ (Ks. X).
„Kto był lękliwy, zdala witał się i stronił;
Nawet lada chłop, lada || Żyd, choć się pokłonił...“ (Ks. X).
„Wierzaj: są oświadczenia nawet bez wyznania,
Są obowiązki nawet || bez obowiązania...“ (Ks. XII).

Bardzo często średniówka silnie uwypukla wyraz, po którym następuje:

„Kto był lękliwy, zdala || witał się i stronił...“
„Bywałem w niej, zmierzyłem lepiej jej przestrzenie
I wiem, że leży za jej || granicą – marzenie..“ (Dziady, Cz. III).
„Vivat Polonus, unus || defensor Mariae!..“ (Tamże).

lub który poprzedza:

„Muzyk jakby sam swojej || dziwił się piosence...“ (P. T., Ks. XII).

Średniówka podkreśla chwilę głębokiej zadumy:

„Czemuż, ach, mój Gierwazy, czemuś wtenczas chybił?..:
„Łaskębyś zrobił! Widać || za pokutę grzechu
Trzeba było...“ (Ks. X).

Dwa typy średniówki: średniówka męska i żeńska wywołują odmienne efekty. Jak człon rosnący odznacza się większą energją, siłą, zdecydowaniem, podobnie wyróżnia się niemi średniówka męska, będąca tym samym członem rosnącym, połączonym z następną pauzą; ze średniówką żeńską, złożoną z członu słabnącego lub rosnąco-słabnącego i zawieszenia głosu, wiąże się wrażenie łagodniejsze, spokojniejsze. Zwykle w utworach, pisanych jedną miarą wierszową, jeden typ zachowany jest stale. Zdarzają się jednak również odstępstwa od tej jednolitości, jak np. w „Beniowskim“, gdzie średniówkę żeńską często zastępuje męska:

„Z tych majątkowych || ostatnich konwulsji
Nie zyskał, jedno || wyrok przeciw sobie:
Wyrok, w którym rzecz || była o ekspulsji.
Mało o to dbał, || (tracąc na chudobie,
Dzisiaj są ludzie || młodzi stokroć czulsi)...“

„I znowu mój syn || będzie miał przyjemność
Z palestrą jadać || i być Akteonem;
I na przyjaciół || wzdychać niewzajemność
I stać tak jak ja || pod ciemnym jesionem...“ (P. I).

„Tajemniczą miał || gwiazdę przeznaczenia...“ (P. I).

Ważnym czynnikiem rytmiki wierszowej jest właściwość, nazwana przeze mnie iloczasem członów. Odczytajmy następujący szereg przykładów, wsłuchując się bacznie w czas trwania każdego członu:

„Widać, | że przyszłych wypraw || snuł plany | wojenne...“ (P. T., Ks. V).
„I w Ostrej | świecisz Bramie, || Ty, co gród | zamkowy...“ (Ks. I).
„W środku | na snopie zboża || ekonom | usiadszy,
Nudzi się, | kręci głową, || roboty | nie patrzy...“ (Ks. VI).

Uważna analiza wskaże, iż zgłoski członów wielozgłoskowych wymawiamy szybciej, członów o niewielkiej liczbie zgłosek — powolniej, tak że w rezultacie każdy człon trwa pewną średnią miarę czasu, odpo-

wiadającą mniej więcej $^1/_4$ trwania całego trzynastozgłoskowca przy określonym tempie[1]).

Wychodząc z tego faktu, możemy wnioskować, że szybkość wewnętrzna członów o jednakowej liczbie zgłosek będzie jednakowa, co łatwo zaobserwować w następnych przykładach, gdzie wyłącznie w członie czterozgłoskowym mamy popierające nasze poprzednie spostrzeżenia przyspieszenie:

„Owych chórów, | co brzmiały || jak arfy | eolskie.
(Żadne żaby | nie grają || tak pięknie | jak polskie).
Wstrzymał konia | i o swej || zapomniał | wyprawie,
Zwrócił ucho | do stawu || i słuchał | ciekawie.. "
„Jak grające | naprzemian || dwie arfy | Eola..." (P. T., Ks. VIII).

To wyrównanie iloczasu członów rytmicznych odbywa się mechanicznie niejako i jest niezależne od przyspieszenia i zwolnienia tempa, związanego ze zmianami nastroju. Nietrudno dostrzec, że w zmiennej szybkości członów tkwi urozmaicenie rytmiki wiersza i jeden z wybitnych czynników estetycznych, nadaje się bowiem ten ruch doskonale do odtwarzania subtelnych wahań biegu uczuć, myśli, do obrazowania zjawisk świata zewnętrznego i procesów psychicznych. Człony o tej samej szybkości wewnętrznej nadają się do wyrażania czynności jednostajnej:

„...Oczy wodził po polach, || po niebios | obszarze..." (P. T., Ks. VIII).
„Już zaczęły | żniwiarki || swą piosnkę | zwyczajną". (Ks. VI).
„...Biegając | i podając || sygnety, | łańcuszki,
Słoiki | i flaszeczki, || i proszki, | i muszki..."
„Tło przetyka, | posrebrza, | wyzłaca, | rumieni..." (Ks. VI).

---

[1]) Recytując z pamięci wiersze obliczyłem, że przy średnim tempie wygłaszania wierszy z „Pana Tadeusza": „Owe obłoki ranne, zrazu rozpierzchnione...", „I szły pary po parach hucznie i wesoło...", „Wśród takich pól...", każdy trzynastozgłoskowiec trwał około trzech sekund, przy najszybszym tempie („Muzyk bieży do prymów, urywa takt, zmąca...", „To, to, wołał, trąc ręce, Bartłomiej Brzytewka"...)—dwie do dwuch z połową sekund, przy wolnym („Rozdziawiwszy się, ciągną gawędy rozwlokłe...", „Krowa coraz ku niebu wznosi wielkie oko...") — trzy i pół do czterech, wreszcie przy najwolniejszym tempie (z silną ekspresją: „Litwo, ojczyzno moja! Ty jesteś jak zdrowie...") trwanie jednego wiersza dochodzi do pięciu sekund.

Jedenastozgłoskowiec zwykłego typu trwał przy średnim tempie dwie sekundy. Tak czytam początek Beniowskiego:

„Za panowania króla Stanisława
Mieszkał ubogi szlachcic na Podolu..."

Przy szybkim tempie mniej więcej $1^3/_4$ sekundy, przy wolnym — prawie trzy do trzech. Przytoczone tutaj oznaczenia tempa w sekundach nie mają bezwzględnego znaczenia, ale jedynie względne, t. j. w związku z podanemi typami wierszy, o czym niżej. Trzynastozgłoskowce i jedenastozgłoskowce więc innej budowy rytmicznej będą miały inny czas trwania przy średnim, szybkim i wolnym tempie. Łatwo to sprawdzić, odczytując np. z zegarkiem w ręku podane w dalszym ciągu tej pracy okazy jedenastozgłoskowca. Porów. nadto uwagi o tempie na str. 27.

do podkreślenia jednakiej wartości treści idących po sobie członów:

„Lecz zaklinam, | niech żywi || nie tracą | nadziei..
...Jak kamienie, | przez Boga || rzucane | na szaniec..." (Słowacki, Mój testament).
„...Nie służą mi, | nie znają, || nie znają | nas obu..." (Dziady, Cz. III).

Jednocześnie wchodzi tu w grę inny jeszcze czynnik: jednakowa mniej więcej siła wzmocnień rytmicznych.

Człony o przyspieszonym ruchu wewnętrznym nadają się do odtwarzania czynności szybkich, raptownych:

„Muzyk | bieży do prymów, || urywa takt, | zmąca..." (P. T., Ks. XII).
„Myśl | z duszy leci bystro, || nim się w słowach | złamie..." (Dziady, Cz. III).
„Nagle | lud cały runął || przeze drzwi nawałem". (Dziady, Cz. III).
„Spóźnił się, | spieszy wracać || między | spółniebiany". (P. T., Ks. XI).
„Uciekł w niebo | i drzwi chmur || zatrzasnął | piorunem". (Ks. X).
„Tadeusz | wnet pochwycił, || wymierzył, | wypalił". (Ks. IX).

do podniecania, przyspieszania:

„Za niemi, | hej, za niemi, || oczy me | sokole..." (Dziady, Cz. III).

do wyrażania wewnętrznego niepokoju:

„Dzwonek! | słyszycie dzwonek? || Runt, runt | pod bramami". (Dziady, Cz. III).

Ale człony takie mogą także odtwarzać treść, do której mniejszą przywiązujemy wartość, szybciej ją przebiegając:

„Nieboszczyk pan mój, | stolnik, || pierwszy pan w powiecie". (P. T., Ks II).

albo:

„Panie, | czemże ja jestem || przed Twojem | obliczem.." (Dziady, Cz. III).

natomiast człony o zwolnionym ruchu wewnętrznym nadają się do uwydatniania zawartej w nich treści, jak w poprzednich przykładach wyrazy: „stolnik", „Panie", jak człony dwuzgłoskowe w wierszu:

„Ja tylko jedną | taką || wiosnę | miałem w życiu". (P. T.).

do malowania czynności powolnej lub długotrwałej, np.:

„Rozdziawiwszy się, | ciągną || gawędy | rozwlokłe". (P. T.).

Nie można pominąć tego faktu, że omawiane wyrównanie iloczasu członów dokonywa się nie tylko przez przyspieszanie i zwalnianie wewnętrznej ich szybkości, ale i przez pauzy, będące w tym wypadku pauzami rytmicznemi zastępczemi, o których niżej. Posuwając się dalej w analizie przedstawianego zjawiska, musimy stwierdzić, że zarówno przyspieszenia, jak zwolnienia nie ogarniają równomiernie wszystkich zgłosek, ale że wzmocnienie rytmiczne zawsze trwa dłużej, aniżeli każde osłabienie.

„Stałego rozróżniania krótkich i długich pełnogłosek w języku polskim, jak wiadomo, niema. Wszystkie one są pod względem trwania

krótkie albo raczej średnie, przyczym różnica między akcentowaną a nieakcentowaną jest bardzo mała. Wzdłużenie występuje tylko okolicznościowo w związku z intonacją retoryczną...“ (J. Rozwadowski, Szkic wymowy polskiej, str. 107). Ponieważ mowa poetycka jest stale uczuciowa, „wzdłużenie“ wzmocnień rytmicznych występuje w niej dość wybitnie, by je usłyszeć; określenia różnic trwania wzmocnień i osłabień możnaby jednak dokonać wyłącznie z pomocą odpowiedniego aparatu.

Tam, gdzie średniówka nie dzieli wiersza na części, równe mniej więcej co do liczby zgłosek i równe co do liczby członów, równoważące jej dla trwania obu połówek wiersza znaczenie upada wobec iloczasu członów. Przysłuchajmy się następującym zwrotkom Beniowskiego:

„Kto widział tylko swój dach i swój kurnik
    I swoje grzędy i swoją parafją,
Ten nie wie, co czuć może awanturnik,
    Kiedy go różne losu gromy trafią;
Kiedy poduszką czasem ma jaszczurnik—
    Dziś wodę pije, a jutro ratafją.
Ta strofa bardzo szanowna i prosta
Przetłumaczona dosłownie z Arjosta.

Dant także, drugi poeta epiczny,
    Mówi: „O! szczęsny, szczęsny, co się rodzi
I nigdy w życiu za obręb graniczny
    Swoich zegarów miejskich nie wychodzi!“
W tym wierszu słychać dźwięk melancholiczny
    Rodzinnej wieży, który starce wodzi
Wokoło domu... piastunki sposobem
I nie pozwala oddalić się—grobem...“
(Beniowski, Pieśń X).

Z dwuch naczelnych wierszy obu oktaw pierwszy przedstawia wzór:

— — — —́ — || — —́ | — — —́ —

drugi:

—́ —̇ — | —́ — || — —́ — | — —́ —

W pierwszym wypadku, gdyby średniówka równoważyła rytmicznie obie połówki wiersza, człon początkowy trwałby tyle czasu, co dwa pozostałe, tymczasem odczytanie przekonywa, iż trwa ona mniej więcej tyle, co każdy z nich, szybkość wewnętrzna jest w nim większa, aniżeli w dwu innych.

Jeżeli wiersz cały wypowiadamy przy średnim tempie, jak dla siebie określiłem w przypisku, w ciągu dwuch sekund, to na każdy z trzech członów przypada mniej więcej $^2/_3$ sekundy, co daje się sprawdzić z pomocą zegarka. W drugim wypadku średniówka, przypadająca prawie w poło-

wie wiersza, dzieli go na dwie grupy dwuczłonowe; każdy z czterech członów przy tempie, jak poprzednio, trwa około $^1/_2$ sekundy, co także daje się jeszcze sprawdzić.

ROZDZIAŁ X.

Klasyfikacja wierszy zwykłych.

O podaniu całkowitej, wyczerpującej klasyfikacji form metrycznych poezji współczesnej mowy tu być nie może. Jak w innych, tak i w tej dziedzinie zagadnień formy dźwiękowej utworów stoimy zaledwie, że tak powiem, na progu, w okresie początkowym zbierania materjałów do syntetycznego ogarnięcia całości; jedyną dotychczas klasyczną pracą, dającą zupełny, wszechstronny przegląd form metrycznych typowych i wyjątkowych u jednego poety jest praca prof. M. Rowińskiego p. t. „O budowie wiersza u Słowackiego“. Na podobne opracowanie czekają inni romantycy i cała wcześniejsza i późniejsza poezja.

Wyłuszczone powody sprawiły, że klasyfikacja, tutaj podjęta, ogranicza się przeważnie do kształtów wierszowych, spotykanych najczęściej.

Za podstawę klasyfikacji zwykłych wierszy polskich bierzemy liczbę zgłosek, liczbę członów, związany z nią iloczas, będący wyrazem stosunku liczby członów do liczby zgłosek, wreszcie średniówkę, o ile ta w wierszu się znajduje. Uwzględnienie budowy członów, a dalej siły wzmocnień w członach prowadzi do określenia rytmiki indywidualnej klasyfikowanego tworu. Tak dwa następujące wiersze Słowackiego:

> „Tak wszystko służy temu, kto z Boga powstaje!“
> „O, wszystko służy temu, kto powstaje z Boga“.
> (Agiezylausz),

należą do tej samej kategorji czteroczłonowych trzynastozgłoskowców ze średniówką 7+6. Dla określenia indywidualnej ich rytmiki należałoby w zwykłym schemacie:

— —́ — — — —́ — || — —́ — — —́ —
— —́ — — — —́ — || — — —́ — —́ —

wprowadzić rozróżnienie budowy członów i siły wzmocnień:

— —″ — | — — —‴ — || — —‴ — | — —′ —
— —′ — | — — —″ — || — — —′ — | —‴ —

W ten sposób ujawnia się wewnętrzna szybkość każdego członu. W pierwszym wierszu przyspieszenie w drugim członie; w drugim wierszu największe zwolnienie w członie ostatnim, gdzie też zawarty wyraz największej wagi, po nim nieco szybszy ruch silnie zaakcentowanego psychicznie członu pierwszego; drugi i trzeci przyspieszone. Co do stosunku siły wzmocnień, to w pierwszym mamy tok rosnąco-słabnący, w drugim rosnący.

Dla całkowitego określenia formy dźwiękowej obu szeregów należałoby uwzględnić jeszcze melodję, harmonję głoskową i dźwięczność wypowiedzenia, wreszcie tempo. I z tego punktu oba wiersze wykazują znaczne różnice. W pierwszym melodja od tonu średniego na początku biegnie do połowy w górę gwałtownie, poczym równie gwałtownie zbiega ku dołowi, artykulacje, szczególniej spółgłosek, silne, wyraziste, energiczne (B o ga), tempo przyspieszone; w drugim — melodja od tonu średniego początkowego zniża się równo aż do końca, artykulacje przy zmianach w harmonji głoskowej — na początku usunięcie zbiegu spółgłosek — pełne, samogłoski brzmią poważnie, szeroko, tempo średnie, przechodzące w wolne.

Prawie wszystkie nasze wiersze, liczące więcej nad czternaście zgłosek, należą do wierszy miarowych. Zwykły czternastozgłoskowiec jest również rzadkim okazem; spotykamy go w postaci 7+7 ze stałemi wzmocnieniami na 6-tej i 13-tej zgłosce. Obie połówki wiersza są tu iloczasowo zrównane, natomiast szybkość wewnętrzna każdego z dwuch członów, tworzących połowę szeregu, różna. Szybkość wewnętrzna wogóle może tu być bardzo rozmaita zależnie od bardzo rozmaitej budowy członów. Liczba zgłosek w pierwszym członie może dochodzić od jednej do pięciu zgłosek, wzmocnienie rytmiczne może padać na każdą z pierwszych czterech zgłosek, wyjątkowo (wobec naszej zasady na str. 9) na piątą; drugi człon może posiadać od dwuch do sześciu zgłosek, wzmocnienie stale pada na przedostatnią; trzeci może zawierać od jednej do pięciu zgłosek, wzmocnienie przypada tu na którąś z pierwszych czterech zgłosek, wyjątkowo na piątą; wreszcie człon ostatni może liczyć od dwuch do pięciu zgłosek, wzmocnienie umiejscowione na przedostatniej. Taka rozmaitość budowy członów pod względem liczby zgłosek, miejsca wzmocnień i związana z nią rozmaitość szybkości wewnętrznej stanowi charakterystyczną właściwość wierszy zwykłych. Przykłady czternastozgłoskowca wspomnianego typu:

„...Kazał, | bym wzgardził ziemią, || co jest jak chwast | łopuszy,
A kochał | tylko Jego, || co jest, | jak pełne kłosy...“

(Staff, Gałąź kwitnąca, Zaparcie).

„Góry | się ozłociły— || szafiry mórz | ciemnieją...
Fale | wstały od ziemi— || wiatr— | i koguty pieją..."
(Słowacki, Góry się ozłociły...)

„Narwij mi róż, | Chochliku, || poleciał mi | mój wianek..."
(Balladyna, A. I, sc. 1).

Wiersze tego typu mogą się składać nie tylko z czterech, lecz z pięciu, a nawet sześciu członów, to znaczy, że po jednej lub po drugiej stronie średniówki możemy mieć trzy człony, albo wreszcie po trzy w obu połówkach wiersza. Tak przy silnie uczuciowej interpretacji czytam w wolnym tempie pierwszy wiersz drugiej zwrotki „Zaparcia" Staffa jako sześcioczłonowy:

„Rzekł: || „Jam jest | Sad Radości, || weselna | Wina | Czara..."

podobnież w poprzednim przykładzie ze Słowackiego drugi wiersz może bez szkody dla rytmu, ale ze zmianą nastroju brzmieć:

„Fale | wstały | od ziemi— || wiatr— | i koguty pieją..."

albo jeszcze:

„Fale | wstały | od ziemi— || wiatr – | i koguty | pieją..."

Im większa liczba członów w wierszu, tym mniejsze różnice w szybkości wewnętrznej członów.

Inny rodzaj czternastozgłoskowca otrzymujemy, jeżeli średniówka pada po 8 zgłosce, tworząc grupy 8 + 6. Powstaje wówczas większa w stosunku do poprzedniej formy możliwość różnorodności budowy członów w pierwszej połowie, (np. dla pierwszego członu liczba zgłosek od jednej do sześciu, wzmocnienia mogą padać na zgłoski od pierwszej do piątej włącznie), mniejszej różnorodności w drugiej połowie (np. dla pierwszego jej członu liczba zgłosek od jednej do czterech, wzmocnienia mogą padać na zgłoski od pierwszej do trzeciej). Stąd możliwość większej różnorodności szybkości wewnętrznej członów w pierwszej połowie, mniejszej w drugiej; na ogół ruch pierwszej połowy szybszy od drugiej, jak w przykładzie następującym:

„Słysz, | pasterzu | Izrahelski, || nasz głos | żałościwy,
Który jako stado | wodzisz || naród | swój właściwy.
Okaż się, | który nad lotnym || siedzisz | Cherubinem
Przed Efrajmem, || przed Manassem, || przed Beni|jaminem".
(Kochanowski, Psalm LXXX).

Jedną z najpopularniejszych form rytmicznych wiersza zwykłego jest trzynastozgłoskowiec, najbardziej zaś rozpowszechniony typ trzynastozgłoskowca posiada średniówkę po siódmej zgłosce, dzielącą szereg na dwie dwuczłonowe połówki: 7 + 6 ze stałemi wzmocnieniami na

6 i 12 zgłosce[1]). Obie części iloczasowo mniej więcej zrównane; szybkość wewnętrzna członów drugiej połowy w razie gdy mamy dwa człony trzyzgłoskowe, może być równa,—pierwszej stale różna. Budowę członów cechuje podobna rozmaitość, co w czternastozgłoskowcu. Po jednej lub po drugiej stronie średniówki występują nieraz zamiast dwuch trzy człony, najczęściej i najwybitniej przy wyliczeniach, np.:

„Nakładają sto ognisk, || warzą, | skwarzą, | pieką...“ (Pan Tadeusz, Ks. VIII).
„Gniecie, | rani, | zabija; || gdzie stały szeregi,
Leżą drwa, | trupy, | sery || białe | jako śniegi...“ (Ks. IX).
„Słomy, | liścia, | gałęzi, || wydartej murawy...“ (Ks. X).
„Wielkie, | jasne, | okrągłe, || jak grady ziarniste...“ (Ks. X).
„Cybetów, | piżm, | dragantów, || pinelów, brunelów...“ (Ks. XII).
„Takt marszu, | wojna, | atak, || szturm, | słychać wystrzały...“ (Ks. XII).
„Opasany | gołębi | sznurem || nakształt wstęgi
Białej, | środkiem pstrokaty, || w gwiazdy, | w centki, | w pręgi...“ (Ks. V).
„Trafisz w głębi | na wielki || wał pniów, | kłód, | korzeni...“ (Ks. IV).
„Damskich, | pańskich, | żołnierskich || jak łuska błyszcząca...“ (Ks. XII).
„Z nocą wszystko ucichło: || obóz, | dwór | i pole...“ (Ks. XI).
„Konie, | ludzie, | armaty, || orły dniem i nocą...“ (Ks. XI).
„Depcąc, | świszcząc | i klaszcząc || bardzo zwierza trwoży...“ (Ks. XI).
„Wojna, | wojna! | nie było || w Litwie kąta ziemi...“ (Ks. XI).
„Bitwa!... | Gdzie? | w której stronie? || pytają młodzieńce...“ (Ks. XI).

Rzadki typ trzynastozgłoskowca stworzył Kochanowski, przepoławiając go średniówką na osiem i pięć zgłosek. Każda część składa się zwykle z dwuch członów, wyjątkowo w pierwszej połowie zdarzają się trzy człony. Szybkość pierwszej połowy większa na ogół od szybkości drugiej:

„Tyś moc jest | i siła moja: || tyś jest | zasłona,
Tyś zamek | i twierdza, | tyś jest || moja | obrona.
Ciebie chwaląc, | twej wzywając || możnej | obrony,
Zawżdym z rąk | nieprzyjacielskich || był | wyzwolony...“
(Koch., Psalm XVIII).

„Gdzieśkolwiek jest, Bożeć pośli || dobrą | godzinę:
Jać-em twój był, | jako żywo || i twoim | zginę.
Tak to Bóg przejrzał | od wieku, || a nie żałuję,
Bo w tobie więcej, | niż we stu || inszych znajduję“.
(Pieśń VIII).

[1]) Poeta, posiadający w swej twórczości i trudnym zawodzie tłumacza możność wypróbowania doskonałego naszych form rytmicznych, Lange, pisze między innemi: „...Kilka razy użyłem aleksandrynu trzynastozgłoskowego, którego giętkość nadaje się może najlepiej do wyrażenia wszelkich form poetyckich większych rozmiarów“. (Epos, T. IV, str. LIV).

„Ucieszna | moja śpiewaczko, || Safo | słowieńska,
Na którą | nie tylko moja || cząstka | ziemieńska,
Ale i lutnia | dziedzicznym || prawem | spaść miała...“
(Tren VI).

Przykład Kochanowskiego nie znalazł jednak liczniejszych naśladowców, i forma ta pozostała wyłączną niemal jego własnością. Mickiewicz użył raz tej formy w żartobliwej opowieści p. t. „Królewna Lala i król Bobo“:

„Za czarnem i sinem morzem || był kraj zbyt cudny,
Obfity w łąki i w mąki, rybny i ludny:
A panował tam król Bobo, wielki wojownik,
A nie dosyć, że wojownik, lecz i czarownik...“

Dwunastozgłoskowiec spotyka się rzadko wśród wierszy zwykłych współczesnej poezji; przeważnie odnajdujemy go, jak słusznie zaznacza Mleczko, wśród wierszy „z rytmem sztucznym“ t. j. miarowych. Jednak już w formie niemiarowej posiada kilka typów. A więc przedewszystkim typ najprostszy czteroczłonowy, przecięty w połowie (6+6) z wzmocnieniami stałemi na 5 i 11 zgłosce. Obie połowy są tu iloczasowo dokładnie zrównoważone; człony mają szybkość wewnętrzną różną. Wszystkie mogą mieć szybkość jednakową, ale wówczas są to już wiersze równomiarowe—amfibrachy.

„Niech tam | sobie mędrcy, || co chcą, | żywnie radzą,
Co błąd | a co prawda, || jak chcą, | niech się wadzą;
Na jedno | się godzą || wszyscy | mędrcy ziemi:
Głupi, | kto o głupców || poprawieby | marzył!
Wy, których | Bóg zdrowym || rozumem | obdarzył,
Śmiejąc się z nich, | głupców || niechajcie | głupiemi!

Sam Merlin | zgrzybiały— || we swoim | kurhanie
Cudownie | olśnionym — || kiedy go | o zdanie
Pytałem, | słowami || odprawił | mnie temi:
Głupi, kto o głupców poprawieby marzył!
Wy, których Bóg zdrowym rozumem obdarzył,
Śmiejąc się z nich, głupców niechajcie głupiemi!

W przybytkach | Braminów || na indyjskich | górach,
W egipskich | piramid || tajemniczych | murach,
Wszędy sąd | brzmiał jeden || języki | różnemi:
Głupi i t. d.“
(Zmorski, Piosnka koptyjska, przekł. z Goethego).

Tok tych wierszy zbliżony do toku amfibrachicznego, i rzeczywiście, tu i ówdzie ujawniają się wśród nich szeregi czysto amfibrachiczne.

Odmienną budowę rytmiczną posiada typ 5 + 7 o dwuch odmianach: cztero- i trzyczłonowej, przytoczony przez Mleczkę:

„Z głębi | kominka || falą | wybucha jasną
Na mroczny | pokój || płomieni gwar | wesoły –
Z podniebnych wyżyn || schodzę na łez | padoły
I palę | karty, || krwią | zapisane własną“.
(W. Nawrocki).

Odwrotny układ przedstawia czteroczłonowy dwunastozgłoskowiec typu 7+5:

„Mylą się: Tyś jest, Panie, || moja zasłona,
Tyś moja cześć i mojej || głowy korona:
Kiedym cię kolwiek wzywał || w swojej potrzebie,
Zawżdym ucho łaskawe || nalazł u ciebie...“
(Koch., Psalm III).

„Królom moc nad poddane i zwierzchność dana,
A królowie zaś mają nad sobą Pana,
Który wszystkiemu światu sam rozkazuje,
Na ziemi i na niebie wiecznie króluje...“
(Pieśń XVI).

„Wy, którzy pospolitą || rzeczą władacie,
A ludzką sprawiedliwość || w ręku trzymacie...“
(Pieśń XIV).

Formę tę odnalazł prof. Rowiński wśród wierszy „Balladyny“. Oto jeden przykład:

„Więc rozesłałam | Sylfy; || niechaj | pracują
Na moje szczęście. | Teraz || nie idzie | o to,
Aby wojskami | kwiatów || zdobywać | niwy;
Nie kwiatów | strzec mi teraz, || nie tęcze | winąć...“
(Balladyna, A. I, sc. 2, Goplana).

Odrębne stanowisko należy się dwunastozgłoskowcom ze średniówką męską albo rymami męskiemi, jak w przykładach następujących:

„Myślałem, | że to sen, || lecz to prawda | była:
Z nadziemskich | jasnych sfer || do mnie | tu zstąpiła;
Przyniosła | dziwny blask || w swoich modrych | oczach,
Przyniosła | kwiatów | woń || na złotych | warkoczach.
Podała rączkę | swą— || szliśmy | z sobą razem...
Przed nami | jaśniał świat || cudnym | krajobrazem...“
(Asnyk, Myślałem, że to sen...)

„Nad nami, | co nad rzeki || Babilonu | schniem,
Których ołtarze | w gruzach, || zaś ojczyzna | snem,
Zapłaczcie, | oto harfa || bezstrunna | się wala,
A kędy Bóg | nasz władał, || dziś czciciel | Baala...“
(A. M-ski, Nad rzekami Babilonu, przekł. z Bajrona).

Właściwie są to trzynastozgłoskowce, w których albo zgłoska przed średniówką zastąpiona jest pauzą, albo zgłoska końcowa. Silne zam-

knięcie pierwszej połowy wiersza nadaje jej w stosunku do drugiej więcej stanowczości, czyni ją bardziej zwartą, twardszą od drugiej, która spływa łagodnie; silne zamknięcie wiersza nadaje całości więcej energji, zwartości, niżeli przy rymach żeńskich [1]).

Jedenastozgłoskowiec, ulubiony, jak tego dowiodły wyliczenia prof. Rowińskiego, wiersz Słowackiego („O budowie wiersza u Słowackiego", str. 104) przedstawia dużą rozmaitość odmian. Najważniejszy kształt — to jedenastozgłoskowiec, rozcięty przez średniówkę na dwie połówki: 5 + 6, a więc ze stałemi wzmocnieniami na czwartej i dziesiątej zgłosce, jak w wierszach:

„Młodości, uwierz w sny czyste i złote,
Które nad formy przelatują stare,
A masz broń pewną na świata ciemnotę.
Masz we snach twoich już stworzoną wiarę".
(Słowacki, Młodości...)

„Chroń, Panie, wątłą mojej duszy zieleń
Od podeptania i martwych spopieleń,
Abym wśród życia Ostatniej Wieczerzy
Czuł jej aromat balsamiczny, świeży.

I niech rozpięty na Krzyżu konania,
Nie widzę słońca, co w pomrok się skłania,
Lecz niech mi wiara, Matka Boleściwa
Wskaże dal, gdzie się świt nowy odkrywa".
(L. Staff, Sny o potędze, Modlitwa).

Ale już w tym kształcie istnieją dwie odmiany: jedenastozgłoskowiec trzyczłonowy i czteroczłonowy. W pierwszej początkowa połowa wiersza trwa krócej, niż końcowa, w drugiej – obie połowy się iloczasowo równoważą. W dłuższych utworach, jak „Beniowski", „Król-Duch", obie odmiany przeplatają się nieustannie, w zmiennym toku swoim ujawniając rytmicznie ruch myśli i uczuć poety. Zrzadka w drugiej połowie występują trzy człony:

„Jeziora | czarne, || głazy, | śniegi, | chmury..."
(W Szwajcarji).

„I będą chodzić, || skrzypiąc, płacząc, jęcząc..."
(Beniowski, P. I).

Mniej zwykły okaz jedenastozgłoskowca odnajdujemy w ugrupowaniu 4+7 ze wzmocnieniami stałemi na trzeciej i dziesiątej zgłosce, jak w przykładzie:

---

[1]) Por. str. 36.

„Niechże mnie te piaski żółte okolą,
Swojskie sosny zwartem kołem opaszą,
Świerszcze pieśnią niech rozdzwonią się naszą,
A ty wtóruj im do gędźby, niedolo!

Niech mi oczy zbożne puchy zaprószą,
Słodki zapach niw kwitnących owionie,
Chłodną rosą spadnie wieczór na skronie...
Pokój tobie, ziemio moja — i duszo!"
(M. Wolska, Pokój tobie).

I tu mogą być dwie odmiany, różne rytmicznie: cztero- i trzyczłonowa:

„Pokój | tobie, || ziemio moja | i duszo!"

i

„A ty wtóruj || im do gędźby, | niedolo!"

Różnice też same, co w odmianach typu 5+6; obie formy występują obok siebie, wytwarzając rozmaitość toku rytmicznego.

Średniówka męska nadaje tej formie charakter odmienny: jak poprzednio dwunastozgłoskowce analogicznej budowy za trzynastozgłoskowce, podobnie takie jedenastozgłoskowce uważać musimy za dwunastozgłoskowce z pauzą zamiast zgłoski nieakcentowanej przed średniówką.

„Gdy śmierci chłód || dotknie | cierpiącej gliny,
Dokąd się duch || ma nieśmiertelny | zwrócić,
Gdy ani skon, || ni ziemskie | dlań dziedziny,
A lichy proch || musi | za sobą rzucić?
Gdy z ciała więz || odtąd | wyswobodzony
Przez nieba mknie || z planety każdej | tokiem?
Czy sobą świat || wypełnia | nieskończony,
Jakgdyby był || dlań wszechwidzącem | okiem?"
(A. M-ski, Melodje hebrajskie, przekł. z Bajrona).

Do najrzadszych okazów jedenastozgłoskowca, zdarzających się wyjątkowo, zaliczyć należy jedenastozgłoskowce bezśredniówkowe u Słowackiego:

„W i ę c p r o s t o, | b e z g a w ę d y | i o d w l e c z e ń:
Beniowski, | ludzi || ujrzawszy | i pieczeń,
Zsiadł z konia..." (Beniowski, Pieśń V).

„Król perski, | który || płacił | złotą minę
Za każdą | nową || rzecz — | to za boćwinę
D a ł b y d w i e. — | O b o ć w i n o! | H i p o k r e n o
Litewska!..." (Pieśń V).

„W y s t a w c i e | w i ę c s o b i e | m o j ą A n i e l ę
W takim | żałosnym || gronie | ze swym tatkiem..." (Pieśń XII).
„W listach | dopiero... || (a wszystkie | umieszczę
W przypiskach) | mój bohater | będzie czuły..." (Pieśń III).
„Zbiorowa | ta osoba | będzie jadła.."

„Pryncypja! | O pryncypja! | jakbym chętnie
Powiedział | prosto || dziś, | co o was myślę!...“
„...Ujrzy, | co pan Kazimierz... | W owem drzewie...“

Większym jeszcze od jedenastozgłoskowca bogactwem odmian rozporządza dziesięciozgłoskowiec. Najprostszy typ 5+5 posiada dwie najczęstsze odmiany, zwykle występujące obok siebie: trzyczłonową i czteroczłonową:

„Wielkie | to będą || dziwy | i sztuka,
Jeśli kto białym || uczyni kruka,
Ze śniegu | ciasto || chlebne | zamiesi
I kołpak | zdejmie || z miesiąca | lisi.

Lecz większe jeszcze dziwy uczyni,
Kto zdoła wicher zawrzeć do skrzyni,
Łzy jako perły nizać na nici
I serce zgasić, gdy ognia chwyci“.
(M. Wolska, Dziwy).

Sądzę jednak, że dwie wspomniane kategorje nie obejmują całej rozmaitości form tego typu. Nie pomieszczą się w tych schematach rytmicznych ani wiersze:

„Wy, nowi | Grecy, || ledwie z posłuchów
Wiecie o wyspach || szczęśliwych | duchów...“

ani:

„Epos | rapsoda, || żale kochanka...“

ani:

„Jeśli kto białym || uczyni kruka...“

albo:

„Dziewięciorniki || i złotogłowy...“

Na przykłady te składają się dwie jeszcze odmiany dziesięciozgłoskowca ze średniówką po piątej zgłosce: trzyczłonowa i dwuczłonowa. Podobnie jak pierwsza część takiego wiersza może się składać z jednego członu, tak z jednego członu może się składać część po średniówce. Wreszcie obie połówki mogą składać się każda z jednego członu.

Nie da się zaprzeczyć, że różnice między cztero-, trzyczłonowym i dwuczłonowym szeregiem są nieraz bardzo subtelne, tak subtelne, jak np. między dytrochejem naszym i peonem III [1]). Wyraźną jednak wskazówkę daje w tym względzie szybkość wewnętrzna członów. Jeżeli połowa do średniówki jest dwuczłonowa, druga — jednoczłonowa, ta druga będzie miała szybszy ruch wewnętrzny, niż każdy człon pierwszej; jeżeli

[1]) Peonami w braku lepszej terminologji nazywam człony czterozgłoskowe. Zależnie od tego, czy ciężka jest pierwsza, druga, trzecia, czwarta zgłoska, mówimy o peonie I, II, III, IV. O dytrochejach i peonach patrz rozdz. następny.

i pierwsza, i druga połowa wiersza jest jednoczłonowa, obie mają szybkość jednakową, jak w wierszu:

„Jeśli kto białym || uczyni kruka...“

Wyłączne użycie czteroczłonowej odmiany tego typu ze względu na małą rozmaitość w budowie członów (⊥ —, — ⊥ — przeważnie), niewielkie różnice w ich szybkości wewnętrznej, jak łatwo sprawdzić, nużyłoby swoją monotonją.

Odmienny w toku i nastroju jest typ dziesięciozgłoskowca ze średniówką po czwartej czyli ze stałemi wzmocnieniami na trzeciej i dziewiątej zgłosce. I tu mogą być dwie główne odmiany: trzyczłonowa i czteroczłonowa. W drugiej odmianie obie połówki wiersza są iloczasowo w przybliżeniu zrównane:

„Na kominku || resztki ognia | gasną,
Północ | wciska || się w izdebkę | ciasną,
Strach | przejmuje || w tę godzinę | duchów...“
(Kasprowicz, Z chałupy, VI).

W pierwszej odmianie obie połówki nie są iloczasowo sobie równe, druga trwa dłużej. Wyłącznie tej formy użył Lange, podejmując rytm sonetów Kasprowicza „*Z chałupy*“, w sonecie, zwróconym do autora „Pieśni wieczornej“:

„A więc śpiewaj pieśni twe — z chałupy,
Bo tam więcej dla nas jest tajemnic,
Niż śród puszczy nieprzebytej ciemnic,
Jakby straszne dzieliły nas słupy!

O nie przebić tej ducha skorupy
Najemników cichych i najemnic,
Jakby żadnych nie było wzajemnic
Między nami — oprócz garści krupy.

Znane wszystkim ballady rycerstwa,
Ale ciemne wieśniacze nam krzyki!
Więc odkrywaj nam chałup tajniki:

A pieśń twoja — jak ten zagon czerstwa
Będzie jutrznią nowego braterstwa —
I nad wszystkie cię wzniesie Lirniki!“
(Lange, J. Kasprowiczowi).

Zwróćmy uwagę na podkreślone wiersze tego sonetu. Jeżeli czytamy je, nie zmuszając się do żadnych sztucznych akcentów, otrzymujemy tylko dwa wzmocnienia, dwa człony: pierwszy czterozgłoskowy, drugi — sześciozgłoskowy, którego ruch wewnętrzny szybszy. Opierając się na faktach, winniśmy więc i tutaj przyjąć jeszcze jedną odmianę, dziesięciozgłoskowca typu 4+6, dwuczłonową. Konsekwentnie nie da

się zaprzeczyć możliwość kombinacji trzyczłonowej typu 4+6 z jednym członem sześciozgłoskowym i dwoma przed średniówką. Byłaby to czwarta odmiana tego typu; przykładów takich jednak nie znalazłem.

Przeciwstawienie do typu 4+6 stanowi typ 6+4 ze wzmocnieniami stałemi na piątej i dziewiątej zgłosce, posiadający toż samo bogactwo odmian: cztero- i dwuczłonową, oraz dwie trzyczłonowe.

Z rzadkim artyzmem, co już zauważył Mleczko, zużytkował wszystkie niemal typy i odmiany dziesięciozgłoskowca Porębowicz w przekładzie trzeciej pieśni „Don Juana“ dla odtworzenia „ognistego hymnu“ poety:

„Greckie | ostrowy! || Greckie | ostrowy!
Gdzie sławna | miłość || i śpiew | Safony,
Gdzie białe | bogi || i szyk | bojowy
I Delos | święta, || i Febus | czczony,
Nad wami | ciepła || wiosna | bez końca,
Ale nie macie || już nic — | prócz słońca!

Wielcy poeci || z Teos | i Skio,
Epos | rapsoda, || żale kochanka
Na ustach | obcych || ludów | dziś żyją,
Ich grób | nieznany, || ich pieśń | wygnanka;
Wy, nowi | Grecy, || ledwie z posłuchów
Wiecie o wyspach || szczęśliwych | duchów.

. . . .

Próżno, próżno! || w inne | dzwoń akordy,
Samijskiego wina || w puhar nalej,
Niech krew | piją ludzką || dzikie hordy,
Ty krwi natocz || z winnych gron | i szalej!
Słyszysz, | słyszysz! || W odpowiedzi | leci
Wrzask | radosny || bachusowych dzieci!

. . . .

Samijskiego | wina || lej, | dziewczyno!
Ludzie | z twarzą smutną || bądźcie zdrowi!
Anakreont | śpiewał, || gdy pił wino,
Służył, — | ale || Polikratesowi.
Choć to tyran, || tytuł | go nie plami:
Wtedy | swoi || byli tyranami...“

(Porębowicz, przekł. „Don Juana“ P. III).

Dziewięciozgłoskowiec należy do form rzadszych w naszej poezji. Zwykła jego forma posiada dwa stałe wzmocnienia, na czwartej i ósmej zgłosce, jest więc rozcięta przez średniówkę na grupy 5+4. Zwykle też dziewięciozgłoskowiec taki tworzy się z dwuch członów, ale między dwuczłonowemi zdarzają się i trzyczłonowe, a nawet i czteroczłonowe:

„A że zapomnieć || ciebie muszę,
Twe oczy słodkie || i ogromne,
Ty klątw | nie ciskaj || na mą duszę —
Bo myśli smutne || mam, bezdomne,

Zatruwam tchnieniem || swem, co ruszę...
Lecz wzgardą | zdepc me || serce | złomne,
Że choć odchodzę || w bezotusze,
Aż nazbyt prędko || cię zapomnę!"
(Staff, Strofa).

Do bezśredniówkowych dziewięciozgłoskowców zaliczam te wiersze Słowackiego, o których prof. Rowiński mówi oględnie, „iż przypuszczenie co do ich bezcezurowości wogóle wydawałoby się niezupełnie bezpodstawnym". („O budowie wiersza u Słowackiego", str. 98), a więc:

„Chodźcie | mnie uścisnąć, | aniołki..."
(Balladyna).

„Kto konając | we mnie | uwierzy...
Widząc, | że w niej serca | nie było..."
(Lilla Weneda)

„Że za umarłego | mię dadzą...
Co mi z rąk | jak anioł | ucieka,
Zdając się | młodością | i chwałą..."
(Książę Niezłomny).

Ośmiozgłoskowiec zwykle jest dwuczłonowy z silniejszym wzmocnieniem rytmicznym w drugim członie; często obok tej formy odnajdujemy formę trzyczłonową. Np.:

„Obłoki, | co z ziemi | wstają
I płyną | w słońca | blask złoty,
Ach one | mi się być zdają
Skrzydłami | mojej tęsknoty.

Te białe skrzydła | powiewne
Często | nad ziemią obwisną;
Łzy po nich | spływają rzewne,
Czasem i tęczą | zabłysną.

Gwiazdy, | co krążą | w przestrzeniach
Po drogach | nieskończoności,
Są one dla mnie | w marzeniach
Oczami | mojej miłości.

Patrzą się | w ciemne odmęty
Te wielkie | ruchome słońca—
I ja, | miłością | przejęty,
Patrzę | i tęsknię | bez końca."
(Asnyk, Tęsknota).

Siedmiozgłoskowiec najczęściej składa się z dwuch członów. W oryginalnym zespoleniu z ośmiozgłoskowcem użył go Kasprowicz dla odmalowania jednostajnego, chwilami mąconego ruchu:

„Snuje się wiatr | po polu,
Wlecze się | pośród żyta,
Gdzie chce, | tam sobie wypocznie,
Nikogo | się nie pyta.

W majowy czas, wieczorem,
Podkrada się pod drzewa,
Umilknie | na leśnym | okraju,
Albo w gałęziach śpiewa.

Snuje się wiatr ku bagnom,
Przechyla się nad rzeką:
Zamącił | jej spokój | srebrzysty
I w zorzę mknie daleką".
(J. Kasprowicz, Snuje się wiatr po polu...)

Sześciozgłoskowiec zwykły najczęściej bywa dwuczłonowy:

„Szumią drzewa, | szumią,
Szumią w czarnym | lesie,
A wiatr | ich listeczki
Gdzieś na pole | niesie.

Niesie | gdzieś na pole
I jęczy | żałośnie
Po minionem cieple,
Po minionej wiośnie.

Po minionej wiośnie
I ja | łzę uronię,
Choć jej ogień | jeszcze
W mojem sercu | płonie..."
(J. Kasprowicz, Ciche boje).

Ale wśród dwuczłonowych zdarzają się sześciozgłoskowce trzyczłonowe, jak na początku znanego wiersza Ujejskiego „Wniebowzięcie":

„Leżę na obłoku
Roztopiony w ciszę,
Mgłę mam | senną | w oku,
Oddechu nie słyszę..."
(K. Ujejski, Wniebowzięcie).

Oryginalne połączenie dwuczłonowego siedmiozgłoskowca z dwuczłonowym sześciozgłoskowcem dał Lemański:

„O ty spokojna, | cicha,
Polska | nasza wiosko!
Jak jest bosko | cię witać,
Jak cię żegnać | bosko!"
(Lemański, Gość w domu—Bóg w domu).

Wiersz pięciozgłoskowy zwykle tworzy człon jeden; wśród grup jednoczłonowych zdarzają się i dwuczłonowe już to, najczęściej, rosną-

ce, o drugim wzmocnieniu silniejszym, już to słabnące, o drugim wzmocnieniu słabszym:

„Złote południe,
Gwiezdne | mam noce,
Przed domem studnię,
W sadzie owoce.

Jaskółkę—w strzesze,
A pokój w izbie...
Wędrowców cieszę
Dzbanem | na przyzbie.

W izbie | u góry   / — | — // —
Pan | Miłosierny...   // | — — / —
W progu pies, | który
Został mi wierny...

Ach, żyć w otusze
I tak wesołą
Mógłbym mieć duszę,
Jak moje czoło,

Ale mam zwykłą
Skrzypkę, co nuci
O tem, co znikło,
Co już nie wróci..."
(Staff, Pogoda).

W pięciozgłoskowcach ostatnia zgłoska słaba może być zastąpiona pauzą, jak w następującym przykładzie:

„Czy ptak | w księżycu
Leciał? | Czy zeń
Padł | i po licu
Przemknął | ci cień?

Na serce | moje
Padł | z twoich lic...
Płaczem | oboje...
Ach, | nie mów nic!"
(Staff, Ptakom niebieskim, Cień).

Czterozgłoskowce bywają dwu- lub jednoczłonowe. W przykładzie z K. Glińskiego, cytowanym przez Mleczkę:

„Tłum się toczy
Blask ćmi oczy,
Kleru chóry
Biją w chmury..."

pierwszy, trzeci i czwarty wiersz czytam jako jednoczłonowe z wzmocnieniem na przedostatniej zgłosce. Szybkość wewnętrzna tych wierszy—członów większa, aniżeli dwuczłonowego drugiego wiersza.

Ze względu na ruchliwość średniówki, na rozmaitość budowy członów i związaną z tym różnorodną ich szybkość wiersze zwykłe, niemiarowe stanowią niezwykle ruchliwą, giętką, podatną do wyrażania różnorodnych uczuć formę, co już podkreślił w swej pracy „Uwagi o wersyfikacji polskiej" (str. 81) prof. Rowiński, co wielokrotnie uwydatnił Mleczko (Serce a heksametr, str. 147).

ROZDZIAŁ XI.

Wiersze równoczłonowe, izometryczne: trocheje, jamby, amfibrachy, peony. Wiersze katalektyczne. Pauzy.

Rozczłonkowanie wewnętrzne wiersza polskiego może być ściślejsze, bardziej regularne, aniżeli w przykładach poprzedzających. Mianowicie, na poszczególne wiersze całości rytmicznej mogą składać się człony o jednakowej liczbie zgłosek i o jednakowym następstwie wzmocnień i osłabień rytmicznych. Wiersze takie nazywamy równoczłonowemi, czystemi, jeszcze inaczej równomiarowemi, izometrycznemi. Jednakowa liczba zgłosek każdego członu zapewnia wszystkim członom szeregu jednakową szybkość wewnętrzną, stąd monotonja ruchu wewnętrznego w tych wierszach.

Przysłuchajmy się dokładnie zwrotkom następującym:

„S m u t k i, ż a l e, w s t r ę t y, z d r a d y,
Cierń, co ciągle tkwi w mem łonie,
I rozpaczy czarne tonie
Tak mi będą, jak sen blady..."
(Gomulicki, Może kiedyś...)

„P l u t a s i w a, m o k r a, d ł u g a —
We mgle kwasi się szaruga.
J e s i e ń, c h m u r y, c h ł ó d i s ł o t a,
W i c h e r j ę c z y, p ł a c z e, w z d y c h a..."
(Staff, Szaruga).

„Lecę, gonię wspomnień marę,
Z kwiatów życia wieniec plotę,
P i ę k n o ś ć, m i ł o ś ć, c z u c i e, w i a r ę
Na ogniwa spajam złote.."
(Zaleski, Śpiew poety).

„Słońce słońce, słońce, słońce!
Wszystko lśni się, świeci, pała;
Złote iskry skaczą z morza,
Złotem błyska mewa biała...“
(Tetmajer).

Każdy z podkreślonych wierszy przedstawia najprostszą (nie najczęstszą) budowę trocheiczną: osiem zgłosek rozpada się tu na cztery wyodrębnione wyraźnie od siebie cząstki, człony, składające się z wzmocnienia i osłabienia ´ —, tak że ogólny schemat szeregów odpowiada wzorowi: ´ — | ´ — | ´ — | ´ — .

Ale oprócz tego zwrotki przytoczone zawierają inne typy budowy trocheicznej. A więc wierszom:

„Złote iskry skaczą z morza...“
„Na ogniwa spajam złote...“

odpowiada wzór: ´ — | ˝ — || ´ — | ˝ — . Wzmocnienia rytmiczne czterech członów wykazują tu skrzyżowanie tego rodzaju, że pierwsze jest słabsze, drugie mocniejsze, trzecie słabsze, czwarte znów mocniejsze. Człon drugi i czwarty o silniejszych wzmocnieniach przyciągają ku sobie i podporządkowują sobie człony o słabszych wzmocnieniach — pierwszy i trzeci; w ten sposób w obrębie wiersza powstają dwie dwuczłonowe jednostki rytmiczne, dytrocheje, ponieważ zaś drugie wzmocnienie jest silniejsze od pierwszego, są to dwuczłony, dytrocheje rosnące.

Odwrotny typ dwuczłonów daje wiersz:

„Złotem błyska mewa biała...“

spotykamy tu bowiem dytrocheje nie rosnące, lecz słabnące:

˝ — | ´ — || ˝ — | ´ —

Oba rodzaje mogą występować obok siebie w jednym szeregu, tworząc wzór: ˝ — | ´ — || ´ — | ˝ —
albo odwrotnie: ´ — | ˝ — || ˝ — | ´ —, np.:

„Z kwiatów życia wieniec plotę...“

Budowa dypodyczna w rozmaitych swoich odmianach podnosi rytmiczne wrażenie wiersza, nadaje mu lekkość, polot i swobodę, występuje też najczęściej. Trocheje, nie powiązane w dwuczłony, używane zrzadka, odtwarzają rytmicznie następstwo równoważnych faktów, czynności, myśli, uczuć, zjawisk jednostajnych i t. p. Np.:

„Smutki, żale, wstręty, zdrady...“
„Jesień, chmury, chłód i słota...“

W jednym i tym samym wierszu łączyć się może dytrochej z dwoma trochejami np.:

„Wicher jęczy, płacze, wzdycha...“
„Wszystko lśni się, świeci, pała...“

według wzoru: ⁄ — | ⁄⁄ — ‖ ⁄ — ‖ ⁄ —
albo odwrotnie: ⁄ — ‖ ⁄ — ‖ ⁄⁄ — | ⁄ —:

„Lecę, gonię wspomnień marę...“

Odróżnienie szeregu czysto trocheicznego od dytrocheicznego nie zawsze jest łatwe, i zdarzają się wypadki, w których decydują czynniki bardzo nikłe. Podobnie często zaciera się granica między dytrochejami rosnącemi i słabnącemi, a peonami trzeciemi i pierwszemi[1]). Naogół uczynić należy jedną uwagę: trocheje, biegnące jednoczłonowo, mają wewnętrzną szybkość mniejszą, aniżeli dwuczłonowe, w których osłabienie jednego wzmocnienia przyspiesza szybkość; peony wśród trochejów czytamy znacznie szybciej, zbliżając cztery ich zgłoski do trwania dwuch zgłosek trocheja. Im szybszy więc bieg dytrocheja wśród innych wolniejszych — tym więcej zbliża się do peonu, im wolniejszy — tym się więcej od peonu oddala.

Wśród toku czysto trocheicznego czy dytrocheicznego mogą zdarzać się tu i ówdzie inne miary, jak np. jamb w wierszu:

„Tak mi będą, jak sen blady...“

Podwójne dytrocheje czyli ośmiozgłoskowce dytrocheiczne to najczęstszy kształt wiersza trocheicznego w poezji naszej. Czasem szereg rytmiczny składa się z dwuch takich ośmiozgłoskowców dość wyraźnie wewnątrz wiersza od siebie oddzielonych; forma ta zbliża się do tetrametru trocheicznego. Np.:

„Skrzydła gryfów pokłębione budzą we mnie szał Atrydy.
Mórz głębiny zielonawe w mgłach powiodą do Kolchidy -
a te zimne skał potwory, gdzie Dyjany ciemna grota,
ja miłością rozpłomienię w myt z porfiru i ze złota!“
(T. Miciński, Nietota, str. 192).

„Hen, w zaświaty z ziemskich dolin rozełkane dążą dzwony,
Hymn żałobny wicher niesie przez błękitnych sfer zagony.
Długim rzędem tłumy kroczą, króla wiodą w majestacie,—
A on leży tam, na kirach w nieśmiertelnych pieśni szacie.

Powiedz mi, ty trumno czarna, coś związała jego skrzydła,
Czy spokojnie on spoczywał, w śmierci skuty już wędzidła,
Czy rozburzyć też się silił twoich nagich ścian granice,
By raz jeszcze wznieść się lotem, zbrojnym w myśli—błyskawice!“
(A. Campbell-Clyde, Na pogrzeb mocarza).

W jambach wzmocnienie nie poprzedza osłabienia, lecz po nim następuje, w ten sposób powstaje człon dwuzgłoskowy rosnący, tworzący przeciwstawienie trocheja. Kombinacje rytmiczne jambów są równie

[1]) . Peon III — — ⁄ —; peon I ⁄ — — —.

obfite, jak kombinacje trochejów, chociaż jamby czyste zdarzają się znacznie rzadziej od czystych trochejów [1]).

Rozpatrzmy się w przykładach:

„...Wskróś rzek i gór, wskróś rzek i gór
Czuję cię, wiosko droga!
I słyszę twój szumiący bór,
I widzę krzyż u proga...
I łzy, i znój, i łzy, i znój,
Co cię od wieku poją...
O kraju mój, o kraju mój!
Znów jestem twoją, twoją!"
(Konopnicka, Wieczorny dzwon).

„Kochasz ty dom, rodzinny dom,
Co w letnią noc, wśród srebrnej mgły,
Szumem swych lip wtórzy twym snom,
A ciszą swą koi twe łzy?"
(Konopnicka, Pieśń o domu).

„Słowiczku mój; a leć, a piej,
Na pożegnanie piej
Wylanym łzom, spełnionym snom,
Skończonej piosnce twej..."
(Mickiewicz, Do B. Zaleskiego).

Zwykła, najczęstsza postać jambów—to połączenia dwuczłonowe—dyjamby. Dwie istnieją ich odmiany: dyjamby rosnące, według wzoru:

— ′ | — ″ || — ′ | — ″

np.:

„Wskróś rzek i gór, wskróś rzek i gór..."
„Szumem swych lip wtórzy twym snom .."

albo spadające według wzoru:

— ″ | — ′ || — ″ | — ′

np.:

„O kraju mój, || o kraju mój..."

Obie kombinacje mogą łączyć się w jednym szeregu według wzoru:

— ″ | — ′ || — ′ | — ″

albo

— ′ | — ″ || — ″ | — ′

i tworzyć w ten sposób szereg słabnąco-rosnący lub odwrotnie.

Wyjątkowe zjawisko stanowią jamby, biegnące oddzielnie. Tak czytam z silnym akcentem uczuciowym drugą połowę wiersza:

„I łzy, i znój, i ł z y, i z n ó j . . ."

---

[1]) Patrz str. 13, 14.

Jak w trochejach, podobnie i tutaj często jedno z wzmocnień w dyjambie wcale nie daje się odczuć, tak że zamiast dyjambu otrzymujemy peon drugi lub czwarty. Określenie, jaką to miarę, jaki człon mamy przed sobą, można oprzeć wówczas nie tylko na wysłuchiwanej sile wzmocnień, ale i na różnicy szybkości wewnętrznej tego członu i otaczających.

Wreszcie w toku jambicznym trafiają się człony ze wzmocnieniem na pierwszej zgłosce—trocheje. Np.:

„A ciszą swą koi twe łzy...“

według wzoru:

— ⁄⁄ | — ⁄ | ⁄ — | — ⁄⁄.

Częściej taką kombinację trocheja z jambem spotykamy na początku wiersza, gdzie rytm jest mniej zdecydowany.

Najczęściej spotykaną formą naszych jambów są dyjambiczne ośmiozgłoskowce, forma odpowiadająca mniej więcej klasycznym dymetrom jambicznym. Obok nich mogą występować i występują szeregi z mniejszej lub większej liczby zgłosek. Czasem dwa takie dymetry łączą się w tetrametr, szesnastozgłoskowiec.

Trzeci rodzaj członów, najczęściej w równomiarowych wierszach polskich spotykany, — to amfibrachy, przedstawiające kombinację trzyzgłoskową, łagodnie rozpoczynającą się od osłabienia, przechodzącą we wzmocnienie i znów łagodnie zakończoną osłabieniem. Amfibrachy nie przedstawiają tej rozmaitości kombinacji, co trocheje lub jamby, chociaż i w nich z mniejszą zapewne wyrazistością obok jednostajnego toku członowego daje się odczuć tok dwuczłonowy, podział średniówką na dwie części, jak w podkreślonych wierszach trzeciego przykładu:

„Już serce spokojne
Nie walczy jak z młodu,
Przebyło swą wojnę
Z bólami zawodu,
Wie: nic je nie czeka
I nic się nie zmieni,
Więc drzemie bezczynnie
W dniach cichej jesieni...“

(Or-ot, Jesienią).

„Gdy ranek majowy mgłą srebrną, mgłą lekką
Kwiateczki zroszone obieli,
Wyjdź, dziewczę, ze świtem na łąkę nad rzeką,
Tam ciebie pożegnam najczulej...“

(Cz. Jankowski, Z Arabesek).

„Pod skejskim donżonem, na blankach, na murach
pancerni przysiedli stróżowie;
łby wsparli na szpadach, na srogich kosturach,
na czatach na zamku w Krakowie...“

(Wyspiański, Akropolis).

„Ze spiżu czerwony kask kryje jej lica,
a oczy jej gorą w przyłbicy;
jej szata się łyska w odblasku księżyca,
tarcz wielka na złotej pętlicy...“
(Wyspiański, Noc listopadowa).

Wszystkie wiersze następującego urywku odczytuję również jako lekko przepołowione:

„O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny
I pluszcze jednaki, miarowy, niezmienny;
Dżdżu krople padają i tłuką w me okno...
Jęk szklany... płacz szklany, a szyby w mgle mokną,
I światła szarego blask sączy się senny...
O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny...“
(Staff, Deszcz jesienny).

Średnia liczba zgłosek w członach wierszy polskich waha się między 2—4 zgłoskami; człony pięciozgłoskowe pojawiają się już rzadziej, i to tylko w wierszach zwykłych. Ostatnią więc formą rytmiczną, którą na tym miejscu wymienić należy są t. zw. peony — człony czterozgłoskowe z wzmocnieniem na pierwszej, drugiej, trzeciej lub czwartej zgłosce; odróżnienie zaznaczone zostało w nazwie: peon I, II, III, IV. W naszej poezji najczęstszy typ stanowi peon III, wogóle zaś peony same rzadko składają się na większą całość; zwykle pojawiają się w połączeniach z amfibrachami. To też oryginalne wrażenie wywiera utwór stroficzny Ig. Balińskiego, gdzie każda zwrotka pisana peonami III, w zamknięciu tylko związanemi z amfibrachami, jak w następującym wyjątku:

„Położyły płótno szare na murawie
Gospodynie: – niech bieleje, powiedziały,
Niech bieleje! – I zaczęło złote strzały
Ciskać słońce w płótno szare, co jaskrawie
Odbijały od zieleni,—nowej strawie
Niosąc grotów swoich żary i upały.
Niech bieleje płótno szare, na słońcu niech bieleje!...“
(Niech bieleje płótno szare).

Starożytni metrycy ze względu na zupełność ostatniej stopy rozróżniali dwa rodzaje wierszy: pełne, akatalektyczne i katalektyczne. Tym mianem oznaczali wiersze, którym brak było części ostatniej stopy; wiersze, budowane dypodycznie, którym brak było całej ostatniej stopy, nosiły miano brachikatalektycznych; wiersze, posiadające zgłoskę nadliczbową, nazywano hyperkatalektycznemi. Terminologja klasyczna przeszła do współczesnej metryki i zastosowana została do wierszy miarowych.

Jak się wiersze katalektyczne przedstawiają w poezji polskiej wskazują następujące przykłady:

„Płynie woda, koło płynie,
Szczęście z falą szybko mknie:
Kto u szczytu, wnet zaginie,
Inny się ku słońcu pnie“.
(Wyspiański, Skałka).

„Pijcie wino! pijcie wino!
Nie wierzycie, że to cud,
Gdy strumienie wina płyną,
Choć nie sadzi winnic lud...“
(Kordjan, A. III, sc. 3).

Pierwszy i trzeci szereg tych całości składają się z dwuch pełnych rosnących dytrochejów, gdy drugi i czwarty, pozbawione ostatniej zgłoski ostatniej stopy, są katalektyczne. Schematycznie oznaczamy to w ten sposób:

´ — | ″ — ‖ ´ — | ″ —
´ — | ″ — | ´ — | ″ +

Analogiczną budowę z rosnących dyjambów według wzoru:

— ´ | — ″ ‖ — ´ | — ″
— ´ | — ″ ‖ — ´ | — +

odnajdujemy w zwrotce:

„Narodu pieśń, narodu śpiew
I myśl i serce tkliwe,
I wszystek ból, i żal, i gniew
W krwi mojej płyną żywe...“
(Wyspiański, Skałka).

Z katalektycznych dytrochejów składają się wszystkie wiersze następującego sonetu:

„Hej, gdzie kres
Wichrów, burz?
Wonie róż
Z krwi i łez.

Bodaj zczezł
W ogniu zórz,
W zorzy dusz
Mroku bies.

Pełni żądz
Blaski słońc —
Poprzez mgły,
Gromy, skry
Idziem drżąc
W jutra sny“.
(A. Lange, Sonet).

A oto katalektyczne amfibrachy w wierszach przepołowionych:

„Twój bęben, doboszu, doboszu ty mój,
To radość walecznych, to rozkaz na bój!
Na znak twój odrazu ślą synów jak mur
Chimarja, Illirja i Suli z swych gór“.
(Kasprowicz, Wędrówki Childe Harolda, przekł. z Bajrona)

Do brachikatalektycznych wierszy zaliczamy nie tylko te, którym brak ostatniej stopy, ale i te, w których nawet przedostatnia stopa jest niepełna, jak to według wzoru:

´– – | ˝– – || ´– – | ˝– –
´– – | ˝– – || ´– + | + +

ilustruje każdy parzysty wiersz następujących zwrotek, złożonych z rosnących dytrochejów:

„Lecą chmury, a dołami
Słychać wichru szum;
Niebo w dali błyska skrami,
Ptactwa pierzcha tłum.

I okrzykiem przerażenia
Wita ciemny las.
Słychać gromy, ziemi drżenia...
Burze, witam was!...“
(M. Romanowski, Burza).

W następującej zwrotce pierwszy szereg jest katalektyczny, drugi brachikatalektyczny według wzoru:

– ´– | – ˝– || – ˝– | – ´– || – ´– | – +
– ´– | – ˝– || – ´– | – ˝– || – ´– | + +

„Gdzie huf, ten huf, gdzie huf ten wasz pancerny,
Co ławą szedł po siwy Dniepr i Bug,
I zbroją lśniąc wśród chwały niepomiernej,
Potęgi pieśń w podkowy złote tłukł?...“
(M. Smolarski, Gdzie huf ten wasz?).

Nietrudno zauważyć, jak silne zmiany nastroju związane są z przedstawionemi szczegółami budowy rytmicznej wiersza. W dytrochejach katalektycznych rytm już od połowy wiersza nabiera energji, siły toku jambicznego; toż samo w amfibrachach. Jamby katalektyczne nabierają łagodnej, lekkiej potoczystości trochejów.

Pauzy wiersza można podzielić na czworakiego rodzaju: pauzy akcentacyjne, pauzy ekspresyjne — uczuciowe, pauzy rytmiczne i pauzy rytmiczne zastępcze. Pauzy akcentacyjne i ekspresyjne nie wymagają na tym miejscu bliższego objaśnienia, które należy się natomiast dwum

innym. Pauzami rytmicznemi nazywam pauzy, tworzące tok rytmiczny wespół z wzmocnieniami i osłabieniami, a więc: średniówkę, pauzy w końcu wiersza; pauzy rytmiczne zastępcze są te, które zastępują wzmocnienia lub osłabienia rytmiczne, wyrównywają trwanie członów.

Pauzy rytmiczne i pauzy rytmiczne zastępcze związane są naturalnie z pauzami akcentacyjnemi i uczuciowemi i w części zależnie od nich wydłużają się i skracają. Tak średniówka i zakończenie wiersza pauzą członu katalektycznego mogą trwać dłużej lub krócej zależnie od tego, czy przypadają na spojenie, zwrot, zamknięcie i t. d. W zasadzie pauza średniówki, cezury jest krótsza od pauzy końcowej wiersza, pauza katalektycznego wiersza krótsza od pauzy brachikatalektycznego.

ROZDZIAŁ XII.

Wiersze heterometryczne.

Wśród jednolitego toku rytmicznego może występować tu i ówdzie człon rytmiczny innego typu. Np.:

„Wężami ciążące podźwiga ramiona
i spisę w b i j a do ziemi...“
(Wyspiański, Noc listopadowa).

„Noc w mieście głęboka; Skamander połyska,
wiślaną ś w i etląc się falą...“
(Wyspiański, Akropolis).

„Śpią króle i dziewy, i córy królewny,
posnęli w o j ewodowie...“
(Akropolis).

„Na Boga, gdzie droga do miejskich, do bram?!
Przede mną, nade mną tu ognie i tam;
Z iskrami we włosach
Po trupach, po stosach
Ja lecę szalony w grób!

Wiatr szumi, a tłumi mój oddech ten szum;
Żar pryska, a ściska, nie puszcza mnie tłum.
Hej, z drogi, kto żyje,
Bo nożem przebiję!
Daremnie... och, padam... trup!“
(Ujejski, Ostatnie głosy Sodomy).

Wśród amfibrachów pełnych i katalektycznych na końcu każdej zwrotki znajduje się człon jednozgłoskowy, który wysuwa się z toku amfibrachicznego nagle i pada ciężko, bezsilnie, gwałtownie zerwany.

We wszystkich takich przykładach, mówiąc o grupach wierszowych, wobec przewagi równomiarowości nazywamy je izometrycznemi, wyróżniając oddzielne szeregi różnomiarowe. Natomiast tam, gdzie następujące po sobie szeregi rytmiczne stale wykazują połączenie kilku różnych typów członów, dwuch, trzech, mówimy o wierszach różnomiarowych, mieszanych, różnoczłonowych, heterometrycznych. Np.:

„Śpiewaj, Kasiu!...“ | I mgłą się | powleką
Dwie źrenice, | te żywe | dwie wróżki.
I „Kaj wiodą | cię, Jasiu, | te dróżki?
Na wojenkę, | na wojnę | daleką!“

Albo: „Ciągną żórawie nad rzeką,
W rzece pierze Jagusia pieluszki,
Zimna woda oblewa jej nóżki,
A po liczku łzy cieką, ej! cieką...“

I piosenka jak płynie, tak płynie,
Aż się oczy załzawią dziewczynie,
Aż na piersi opadnie jej głowa.

A babusia zasypia spokojna
I coś szepce: „Ej, wojna, ta wojna!
Ej, ta woda, ta woda lodowa!“
(Kasprowicz, Z chałupy, VII).

Tu każdy wiersz stanowi całość trzyczłonową z członu czterozgłoskowego z wzmocnieniem na trzeciej — peonu III—i dwuch amfibrachów.

Tej samej formy użył Słowacki w „Przygotowaniu“ „Kordjana“, przeplatając szeregi całkowite katalektycznemi:

„On w stolicy owłada dział mur.
On z krwi na wierzch wypłynie—to zdrajca!
A gdy zabrzmi nad miastem dział huk,
On rycerzy ginących porzuci:
Z arki kraju wyleci jak kruk,
Strząśnie skrzydła, do arki nie wróci.
Kraj przedany on wyda pod miecz!“
(Szatan).

Odmienną kombinację peonów III i amfibrachów odnajdujemy w wierszu Asnyka „Thetys i Achilles“, gdzie tworzą one schemat:

— — —́ — | — —́ — | — — —́ — | — —́ —

„Równo z jutrznią pospieszną, co na niebie już wschodzi,
Thetys smutna i blada na perłowych konch łodzi
Z głębi morza wypływa. Przed nią fali błękity
Rozsuwają się cicho, i szlak złotem nabity
Znaczy drogę, po której jej perłowa łódź przejdzie.
Każda fala się kłania modrookiej Nerejdzie
I całuje jej stopy, bielsze jeszcze od piany,
Którą lekko okrasi pierwszy promień różany...“

Podobnie:

„Blade niebo zimowe, cicha, śnieżna równina,
Niezmierzona, brzemienna odrodzeniem i zgonem...
Na pagórku się wznosi sosna wiecznie zielona,
Sztywne igły zjeżyła, operliła je szronem..“
(Savitri, Sosna).

Ten sam ryt zużytkował Tetmajer w swej „Melodji mgieł nocnych“, Nawrocki w „Śpiewie syren“, przekładzie z W. Morrisa. Obie formy Mleczko z niezrozumiałych dla mnie powodów zalicza do heksametru, czytając np. w ten sposób:

„Cicho, | cicho, | nie budźmy || śpiącej | wody | w dolinie...“

gdy na str. 222 czytał np. Mickiewicza wiersze:

„Z ogrodowej | altany
Wojewoda | zdyszany...“

Bądzkiewicz (Kornel Ujejski, str. 139) doszukiwał się w takich wierszach Ujejskiego nawet anapestów: „Rytm wiersza anapestowego spotykamy w takim układzie: ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ || ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡. Naprzykład:

„Do nas, bracia zbłąkani, || do naszego tu łona,
Na czas smutku i grzechów || niech zapada zasłona“.

U Słowackiego prof. Rowiński (O budowie wiersza u Sł., str. 103) odnalazł „niezwykłą formę dziesięciozgłoskowca“ z dwuch bocznych amfibrachów i środkowego peonu III w „Księciu Niezłomnym“:

„I morze | krwią na czerwień | przebroczy...“ (I, 390)
„Zaprawdę, | żem przejęty | litością...“ (II, 169)
„A kto wie — | może niżej | pokłoni?...“ (II, 184).

Czasem jedna połowa wiersza rozwija się w jednym rytmie z charakterystycznym jego nastrojem, druga w innym; obie rozdzielone średniówką. Przykład takiego połączenia znajdujemy w następujących zwrotkach, gdzie na każdy wiersz składają się dyjamb i trzy amfibrachy:

„Przekleństwo łzom, | co płyną ze źródeł niemocy!
Co rdzawią stal — i miecze płomienne i młoty!
Przekleństwo dniom, wsłuchanym w spazm bólu, w jęk nocy,
Gdy bije grom, i godzą ogniste w pierś groty!

Przekleństwo dniom, co w trunach butwieją i w pleśni —
Miast złoto ziarn w szumiące rozśpiewać zagony!...
Przekleństwo snom — zaklętym nie w górny ton pieśni,
A w mogił płacz, bijący w pogrzebne wciąż dzwony!...“
(Wł. Zalewski, Przekleństwo łzom).

Bądzkiewicz słusznie podkreśla blizką styczność wierszy heterometrycznych ze zwykłemi: „Ponieważ podstawą wiersza polskiego jest akcent, a ten znaleźć się musi w każdym wierszu, miarowym czy zgłoskowym, stąd też między jednym a drugim układem wiersza bardzo nieznaczna zachodzi różnica... A istotna różnica pomiędzy miarowym a zgłoskowym wierszem ta jest jedynie, że wierszowanie zgłoskowe nie ma równego, stale odmierzonego następstwa zgłosek przyciskowych i bezprzyciskowych, lecz ma tylko pewną liczbę akcentów, w każdym wierszu zachowywanych. Wynika stąd myśl, że wiersze miarowe mieszane uważane być powinny właściwie jako zgłoskowe". (Teorja poezji, str. 47).

Podobieństwo tkwi jeszcze w czym innym. Oto wiersze różnomiarowe, mieszane, wskutek stałego dążenia do zrównania iloczasu członów posiadają różnorodną szybkość wewnętrzną członów, rozmaitość ruchu, zaletę, obcą wierszom izometrycznym, których jednostajność budowy, trwania łatwo może znużyć, niszcząc wrażenie estetyczne.

Zatrzymajmy się teraz nad stosunkiem rozczłonkowania rytmicznego w wierszu do rozczłonkowania akcentacyjnego.

Co stanowi podstawę orjentacyjną przy określaniu rytmu każdego wiersza? Oczywiście, budowa rytmiczna tego wiersza. Na czym polega istota tej budowy? Na następstwie pewnej liczby wzmocnień i osłabień rytmicznych i na ich ugrupowaniu; jedno zaś i drugie pozostaje w określonym stosunku do wzmocnień i osłabień akcentacyjnych oraz do ich rozczłonkowania. Rytm wiersza jest to ugrupowanie, które rozbrzmiewa w naszym uchu, gdy wypowiadamy szereg rytmiczno-akcentacyjny. Tu tkwi różnica rytmu muzycznego i poetyckiego. Stosunek rytmu do akcentu jest jednym z zasadniczych zagadnień metryki współczesnej.

Rozpatrzmy najpierw zagadnienie, jak się przedstawia stosunek wzmocnień rytmicznych do wzmocnień akcentacyjnych. Zasada ogólna głosi, że, jeżeli człon rytmiczny odpowiada członowi akcentacyjnemu, wzmocnienie rytmiczne pokrywa się z akcentacyjnym Np.:

„...Będzie jasno | w tym zamku, || ciemno | w waszym dworze..."

Jeżeli zaś z jednego członu akcentacyjnego powstaje kilka rytmicznych, wzmocnienia rytmiczne przypadają w miejscu akcentów gramatycznych. Np.:

„Tak syn Macieja | zawżdy || zwał się | Bartłomiejem,
A znowu | Bartłomieja || syn zwał się | Maciejem;
Kobiety wszystkie | chrzczono || Kachny | lub Maryny..." (P. T., Ks. VI).

Zdarzają się jednak fakty takie, że wzmocnienie rytmiczne nie godzi się ani z wzmocnieniem akcentacyjnym, ani z akcentem gramatycz-

nym. W wierszach zwykłych spotkać się można zrzadka z tym zjawiskiem w miejscu przecięcia wiersza przez średniówkę żeńską naprzykład, która, jak wiemy, wymaga wzmocnienia rytmicznego na przedostatniej zgłosce. Ostatni wiersz „Pieśni o dobrej sławie“ Kochanowskiego brzmi:

„Azaby go | lepiej dał || w cieniu darmo | potem?“

W „Panu Tadeuszu“ czytamy taki wiersz:

„Już ostatnie | perły gwiazd || zamierzchły | i na dnie...“

Mamy więc trzy możliwe stosunki wzmocnień rytmicznych do wzmocnień akcentacyjnych i akcentu gramatycznego:

a) wzmocnienie rytmiczne pokrywa się z wzmocnieniem akcentacyjnym, jednocześnie pokrywając się z akcentem gramatycznym;

b) wzmocnienie rytmiczne godzi się tylko z akcentem gramatycznym;

c) wzmocnienie rytmiczne nie godzi się nawet z akcentem gramatycznym. Powstaje wówczas t. zw. nacisk rytmiczny, rzadziej z natury rzeczy i słabiej występujący w utworach o luźniejszej budowie rytmicznej, częstszy i silniejszy przy regularnej budowie członów, gdzie wzmocnienie przypada stale co jedną, dwie zgłoski.

Jakżeż rozwiązuje się starcie między tendencją do zachowania rytmu i przyzwyczajeniem do przestrzegania akcentu gramatycznego?

Praktyka dwojako rozstrzyga tę sprawę: albo uwzględniamy akcent gramatyczny, lekceważąc nacisk rytmiczny,—uwzględniony akcent staje się w ten sposób wzmocnieniem rytmicznym, albo uwydatniamy w czytaniu akcent gramatyczny i wzmocnienie rytmiczne, posługując się różnorodnie siłą, wysokością, trwaniem głosu. Wielokrotnie taka interpretacja wytwarza formę uczuciową, w której tkwi wysoka wartość artystyczna wiersza; za pomocą rozbieżności wzmocnienia rytmicznego i akcentu gramatycznego poeta jakby gwałtem wydobywa z ust czytelnika ukryte piękno formy dźwiękowej.

Tak np. w wierszu Słowackiego:

„Pierwszy to | i raz || ostatni, | o miła,
Mówię do ciebie...“

wzmocnienie rytmiczne na zgłosce „i“ wyraża się w silnym jej wydłużeniu, dalej następuje krótsze wydłużenie wyrazu „raz“, pauza średniówki i silnie zaatakowane wzmocnienie rytmiczne i akcentacyjne wyrazu „ostatni“. W rezultacie otrzymujemy mocne zabarwienie uczuciowe, nastrój głębokiego żalu, beznadziejnej rezygnacji. Podobnie wydłużenie zgłosek i zrównanie siły ich brzmienia nadaje akcenty niezrównanej słodyczy i zachwytu drugiemu członowi wiersza:

„Rzekłem: | one się || zakochały w tobie...“ (W Szwajcarji).

Silne wydłużenie przedostatniej przed średniówką zgłoski doskonale maluje żartobliwe oburzenie w następującym przykładzie:

„Lecz ojciec, ten stał || jak mur na przeszkodzie...“ (Beniowski, P. I).

Amfibrach Słowackiego z „Dumy o emirze Rzewuskim“:

„Cieszył się | car ruski, | że emir | Rzewuski
W stepowym | śpi cicho | kurhanie...“

amfibrach ten, w którym J. Weyssenhoff (Muzyka wiersza Słowackiego) chciał słyszeć „subtelne akcenty foniczne“, przypominające „dźwięki mowy obcej“, posiada niezaprzeczenie „subtelne akcenty foniczne“, tylko nie mające żadnej wspólności z „dźwiękami mowy obcej“, bardzo artystycznie natomiast zużytkowane dla oddania nastroju. Wydłużenie początkowej zgłoski, wymawianej nieco wyżej i wzmocnienie głośności niższej drugiej zgłoski wytwarza ton gorzkiej, pogardliwej ironji.

W przytoczonych przez Mleczkę (Serce a heksametr, str. 216) dyjambach Or-ota:

„Szyderczy świat wyśmieje łzy,
Gorącą pierś zamieni w głaz,
Przytul mnie ty, popieść mnie ty
Ostatni raz“.

rozbieżność wzmocnienia rytmicznego i akcentacyjnego wytwarza interpretację głęboko uczuciową. Wydłużenie pierwszej zgłoski i głośniejsze wypowiedzenie drugiej nadaje wyrazom „przytul“ i „popieść“ odcień miękkiej, serdecznej, gorącej prośby.

U Zaleskiego w zwrotce:

„Hop, hop, cwałem, koniu wrony,
Leć do pułków, do mej żony,
Dłużej chwilką
Jeszcze tylko
Do Stawiszcz mi służ!“

w skłóceniu wzmocnień ostatniego wiersza, gdzie zgłoskę „Sta“ wydłużamy, „wiszcz“ zaś wymawiamy mocniej, ujawnia się energiczna zachęta, pragnienie dotarcia do celu.

Ostatnie dwa wiersze zwrotki Zaleskiego:

„Gdy na górach świta dzionek,
A w dolinie srebrzy rosa,
I ja śpiewam, jak skowronek,
I ja lecę pod niebiosa“.

w rozbieżności wzmocnień pierwszych połówek początkowych dytrochejów dostarczają także przykładu formy uczuciowej. Wydłużeniem zgłoski „i“, natężeniem brzmienia „ja“ wyraża się radosny wybuch zachwytu.

W „Wierszu do autora Trzech Psalmów“, owej, zdaniem twórcy „Przedświtu“, „przedziwności języka polskiego, brzmiącej cudownemi dźwięki“, za pomocą nacisku rytmicznego Słowacki stwarza ton pogardliwego uspokajania:

„A ty zaraz—w ręku kord,
W kosach przed nim cała wieś!
Duch ten, krzyczysz, jest to rzeź!
Duch ten to czerwony mord!...
— Nie mord, nie rzeź: -to z girlandy,
Co leciała ponad Lidą,
Jakiś sługa dziewki Wandy,
Jakiś złoty husarz z dzidą...“

Pierwszą i trzecią zgłoskę podkreślonego rosnącego dwuczłonu trocheicznego wymawiamy dłużej i wyżej, drugą i czwartą niżej i głośniej.

Jeżeli uwzględnienie rozbieżnych wzmocnień nie przyczynia się do spotęgowania nastroju wiersza, poprzestajemy na wzmocnieniu akcentacyjnym, złączonym z akcentem gramatycznym, ale nacisk rytmiczny często ujawnia się w takich wierszach wyraźnie, budząc w czytającym wahanie, przykre poczucie zmieszania rytmu. Przytaczam kilka podobnych przykładów ze Słowackiego:

„I co dnia patrząc na tak konające,
Wysiedziałem tu || całe trzy miesiące...“
(Ojciec zadżumionych).

„Rozwijał skrzydła od skały do skały
I nakrywał ten || cały parów dziki...“
(W Szwajcarji).

„Czary nam do rąk || podawały zbrodnie,
Widma... w płaszczach z krwi, || z zielonemi rysy“.
(Król-Duch, Raps. I, P. III).

Tak w ogólnym zarysie przedstawia się stosunek wzmocnień rytmicznych do akcentacyjnych i do akcentu gramatycznego. Stosunek ten pozwala jeszcze utrwalić jedną zasadę: jeżeli rozbrzmiewający w uchu poety rytm stwarza wzmocnienia rytmiczne, to ich siła zależy od rozczłonkowania akcentacyjnego, jest wyrazem stopnia, w jakim pewna treść skupia na sobie myśli i uczucia artysty.

Drugie z kolei zasadniczej doniosłości zagadnienie dotyczy stosunku granic członów rytmicznych do całości wyrazów. Metryka grecka, według dawniejszych poglądów, hołdowała zasadzie, że granice stóp nie powinny zlewać się z granicami wyrazów, ale przeplatać się z niemi w ten sposób, by koniec wyrazu padał wewnątrz stopy, koniec stopy

wewnątrz wyrazu. Obrońcą tego stanowiska w zastosowaniu do wiersza współczesnego był L. Jenike: „Miary rytmiczne nie potrzebują wcale zamykać się w obrębie jednego wyrazu, a nawet nieodzownym jest warunkiem dobrego wiersza miarowego, iżby stopy jego spływały się z sobą w taki sposób, aby przechodziły z wyrazu na wyraz, tworząc tok harmonijny i dla ucha przyjemny“. (O znaczeniu rytmu w poezji, str. 12).

Czy tak jest w istocie? A więc do złych wierszy należy zaliczyć wszystkie amfibrachy, trocheje, niejeden wcale niezły szereg jambiczny i t. d.

Na wręcz przeciwnym stanowisku stoi A. Kolessa w studjum p. t. „Ukraińska rytmika ludowa w poezjach B. Zaleskiego“:

„...W ten sposób tworzył Bohdan (Zaleski) wiersze, składające się ze zmodernizowanych przy pomocy akcentu trochejów, amfibrachów, daktylów i joników ascenzywnych. W pierwszych utworach, jak w „Dumie o Wacławie“, nie wszędzie mu się to jeszcze udaje. Akcenty słów odpowiadają wprawdzie przeważnie schematowi postawionemu z góry i składającemu się z dwu daktyli i trocheja, lecz stopom tym nie zawsze odpowiadają całe słowa, lecz pewne ich części, przez co schemat ów rozrywa często słowa w sposób nienaturalny:

„Losu nie|szczęsne o|fiary
Stronią od | domów ro|dziny,
Kryją się | w gadów pie|czary,
Lasów o|kropnych gę|stwiny“.

Schematem, bardziej odpowiadającym układowi tych wierszy, jest raczej wzór następujący: –́ – | – –́ – | – –́ – ...

W dalszej twórczości wybiera sobie Zaleski najczęściej takie schematy rytmiczne, które bardziej odpowiadają duchowi języka polskiego i stara się, ażeby poszczególne stopy rytmiczne o ile możności jak najrzadziej rozrywały słowa na części i aby zachować jak największą zgodę między akcentem gramatycznym a akcentem, wymaganym przez brzmiący mu w uchu schemat rytmiczny“. (Str. 16, 17).

Tutaj więc, jak widzimy, rozrywanie słów przez stopy uważane jest za „nienaturalne“, a zgodność zakończeń stóp i słów za zaletę wiersza.

Jakżeż ma się sprawa w rzeczywistości, co mówi żywa rytmika współczesnej poezji?

Weźmy szereg następujących przykładów i zestawmy je z przytaczanemi poprzednio trochejami, jambami, amfibrachami:

„Słowiczku mój, a leć, a piej...“
(Mickiewicz).

„Co w letnią noc, wśród srebrnej mgły...“
(Konopnicka).

„Ja wiem, ja wiem,
Co o cichej północy się dzieje.
Błękitnym snem
Mego parku jaśnieją aleje...“
(Staff).

Zestawienie pozwala stwierdzić, że we współczesnej poezji zdarzają się oba wypadki, t. j. granice stóp albo zlewają się z granicami wyrazów, albo przypadają wewnątrz słów, przypadają to znaczy zaznaczają się w mówieniu przez łagodne, lekkie przestanki, a to zaznaczanie bynajmniej nie wpływa na zmniejszenie wartości estetycznej wiersza. Przeciwnie, może nawet ją podnosi. W drugim wypadku mamy bowiem, sądzę, analogję do nacisku rytmicznego: przecięcie wyrazu stwarza subtelne cieniowanie formy dźwiękowej. Bądźcobądź fakty tego rodzaju należy jednak uważać za zjawiska wyjątkowe, nam zaś idzie tu o to, jaka jest przeważna tendencja wierszy polskich. Z tego punktu wychodząc, jeżeli będziemy pamiętać, że olbrzymi dział naszych form metrycznych stanowią wiersze zwykłe, jeżeli wśród wierszy miarowych uwzględnimy amfibrachy, peony i inne, jeżeli doliczymy tutaj trocheje i jamby, łączone zwykle w całości dwuczłonowe, granicami swemi zlewające się z granicami wyrazów, dojdziemy do ogólnego wniosku, że w metryce polskiej granica członu stale zlewa się z granicą wyrazu czy wyrazów, inaczej, że żywy rytm wiersza wytwarza się ze stosunku całych wyrazów i grup wyrazowych, nie części wyrazów. Jeżeli więc poeta chce wprowadzić nowy rytm, musi go podać z uwzględnieniem akcentów gramatycznych i granic wyrazów—czytelnik bowiem, idąc za przyzwyczajeniem nieprzezwyciężonym, będzie rozcinał wstęgę rytmiczną na części, interpretował rytm na podstawie tych dwóch czynników. Niech poeta pisze schematy rytmiczne przy wierszu, u góry, czy u dołu, niech je oznacza, jak chce, nie mają żadnej wartości, jeśli ich uchem w wierszu wysłuchać niepodobna.

O cóż bowiem tu idzie? Nie o taki lub inny schemat, narzucony wierszom, lecz o żywe stosunki rytmiczne, które ujawniają się w mowie. Schemat rytmiczny nie może być dowolnością; musi bezwzględnie odpowiadać temu, co odnajdujemy w szeregu rytmicznym, jeżeli ma mieć znaczenie dla analizy rytmicznej, estetycznej.

Uogólniając obie zasady naszej metryki, możemy powiedzieć tak: jeżeli w metryce greckiej, jak ją dziś rozumiemy, istniały nie bez wyjątków dwie zasady: niezależności akcentu rytmicznego od gramatycznego

i zdaniowego, oraz niezależności granic stóp od granic wyrazów, u nas akcent rytmiczny zgadza się z akcentem gramatycznym i zdaniowym, granice zaś członów rytmicznych przypadają na początki i zakończenia wyrazów.

Podział na dwuczłony jambiczne, trocheiczne, amfibrachiczne pozostaje w związku z rozczłonkowaniem akcentacyjnym, zwykle bowiem takie grupy powstają z jednego członu akcentacyjnego, w którym słabsze wzmocnienie przypada na osłabienie akcentacyjne, silniejsze na wzmocnienie. Stąd często są to nie dyjamby, dytrocheje, ale po prostu peony.

Rozbieżność między schematem rytmicznym a rzeczywistym rytmem wiersza najczęściej daje się stwierdzić w naszych jambach i heksametrze. Nasze ośmiozgłoskowce jambiczne, pełne i katalektyczne, o ile ich człony lub dwuczłony granicami swemi nie zlewają się z granicami słów lub grup słownych, są to wiersze zwykłe ze stałemi wzmocnieniami na ostatniej lub przedostatniej zgłosce. Np.:

„Za moich | młodych lat
Piękniejszym | bywał świat,
Jaśniejszym | wiosny dzień!
Dziś niema | takiej wiosny:
Posępny | i żałosny
Pokrywa | ziemię cień.

Za moich | młodych lat
Wonny | miłości kwiat
Perłowym blaskiem | lśnił...
Dziś blaski | te i wonie
Napróżno | sercem gonię:
Czarny je obłok | skrył“.
(Asnyk, Za moich młodych lat...).

Porównajmy, odczytując głośno, zakończone rymami żeńskiemi te niby jamby z wzorem siedmiozgłoskowców na str. 78, a okaże się, iż mamy do czynienia z wierszami jednakowej budowy. Toż samo zdarza się wśród amfibrachów. Niepodobna nie odczuć różnicy rytmu w tych dwuch następujących po sobie wierszach:

„Bo kiedy już przeszłość ten step mi zakryje,
Gdy żyć będzie ciężko, to sam się zabiję...“
(Duma o Wacławie Rzewuskim)

albo:

„Przedniemi nogami na bagnet koń wspięty,
Tak jak oczerety połamał bagnety...“

Zanim przejdziemy do rozważania naszego t. zw. heksametru, zatrzymajmy się chwilę na właściwościach tego wiersza u starożytnych według rekonstrukcji współczesnej (W. Christ, Metrik der Griechen und Römer, str. 157—203).

Heksametr, ten „najstarszy wiersz poezji antycznej“, otrzymał swą nazwę od sześciu stóp, taktów, miar, z których się składa. Dwie są rzeczy szczególniej charakterystyczne w heksametrze: po pierwsze — budowa stóp, po drugie — cezury czyli przecięcia wierszy. Forma heksametru w ogólności przedstawia się tak:

$$- \overline{\cup\cup} - \overline{\cup\cup} - \overline{\cup\cup} - \overline{\cup\cup} - \overline{\cup\cup} - \underline{\cup}$$

Ostatnia więc stopa ma zwykle formę spondeja, który może być zastępowany przez trochej, przedostatnią zwykle stanowi daktyl[1]). Nagromadzenie spondejów nadaje wierszom tok ciężki, powolny, wszystkie lub prawie wszystkie stopy daktyliczne stwarzają szybki, pospieszny ruch. Długość heksametru zmusza przy recytowaniu tego wiersza do poszukiwania małego przestanku dla dalszego wypowiadania wiersza z równą energją. W ten sposób starożytni metrycy dzielili heksametr na dwie części i miejsca, w których obie części się spotykają, i mówiący nabiera tchu, nazywali przecięciem wiersza, cezurą (tomé, incisio). Istota cezury polega nie tylko na przestanku, ale i na silniejszym po nim zaatakowaniu najbliższej arsy (ictus)—wzmocnienia. Jak orjentujemy się co do miejsca cezury? Cezura przypada z końcem słowa, zwykle w tym miejscu, gdzie pauzę dyktuje treść, i mniej więcej w połowie wiersza, a więc w trzeciej lub czwartej stopie. Cztery były cezury, uznane przez starożytnych gramatyków za prawidłowe: a) męska po arsie trzeciej stopy, najzwyklejsza i najpiękniejsza ze względu na równy mniej więcej podział wiersza i różnorodność budowy obu połówek heksametru; b) męska po arsie czwartej stopy, używana w ograniczonej mierze; c) żeńska po trocheju trzeciej stopy; d) żeńska po daktylu czwartej stopy (cezura bukoliczna).

Cezury męskie mają charakter silny, zdecydowany, żeńskie przyspieszają bieg wiersza i mają charakter miękki, łagodny. Co do liczby cezur J. Král (Řecká a římská rhythmika a metrika, str. 11, 25, 43, 45) dochodzi wbrew Christowi a za Gerhardem, Leeuwenem i innemi badaczami do wniosku, iż w każdym heksametrze istnieje tylko jedna cezura; jej miejsce wyznacza sens. Wogóle współczesne teorje o istocie cezury, jej odnajdywaniu, liczbie cezur w wierszu odznaczają się

[1]) Daktyl—stopa z długiego wzmocnienia i dwuch krótkich osłabień (— ◡ ◡); spondej—stopa z długiego wzmocnienia i długiego osłabienia (— —).

wielką różnorodnością, jak zresztą i pojęcia o całym heksametrze, płynne, znajdujące się w stanie ciągłego przekształcania. O mnogości sprzecznych nieraz zasadniczo wniosków przekonywa dobitnie krytyczny przegląd odpowiedniej literatury, podawany przez Krála przy każdym zagadnieniu. Nie zgadzają się metrycy i co do t. zw. djerez, t. j. zbiegania się końca stóp z zakończeniami słów. Gdy inni metrycy heksametry z częstemi djerezami uważają za wadliwe, Král, trafnie argumentując i popierając rzecz przykładami greckiemi i łacińskiemi, twierdzi, iż djerezy choćby najliczniejsze nie psują piękności wiersza, byle heksametr miał dobrą cezurę (str. 65—69). O ile zajmiemy to stanowisko, a zająć je musimy wobec oczywistości dowodów, druga część przytoczonego na str. 95 twierdzenia Jenikego upadnie pozbawiona swej podstawy.

Jakżeż powstają heksametry polskie? Oto poeta grupuje wyrazy tak, aby wiersz miał sześć wzmocnień rytmicznych, oddzielonych dwoma osłabieniami, często jednym; w miejscu silniejszego rozgraniczenia akcentacyjnego powstaje cezura, poza nią rozgraniczenia wyrazów i członów akcentacyjnych są zupełnie zlekceważone.

Oto jak Mickiewicz skanduje swój heksametr:

„Skąd Li | twini wra | cają? || z nocnej wra | cają wy | cieczki.
Wiozą | łupy bo | gate, || w zamkach i | cerkwiach zdo | byte...“

Jeżeli uwzględnimy, jak to już zaznaczyłem, że mowa poetycka jest stale uczuciowa, otrzymamy stałe wzdłużenie wzmocnień. Z drugiej strony przy różnorodności członów występuje zasada jednakowego mniej więcej trwania członów. W ten sposób otrzymujemy na tym punkcie niejakie zbliżenie do heksametru greckiego. Idzie jednak o to, czy owe daktyle i trocheje uwydatnią się w czytaniu, czy rzeczywiście usłyszymy sześciomiar daktyliczno-trocheiczny, jak twierdził Jenike:

„Głośne czytanie wierszy miarowych dla człowieka z uchem cokolwiek już wykształconym żadnej nie przedstawia trudności; potrzeba tylko, aby czytelnik poznał wprzód rodzaj rytmu, jaki ma przed sobą. Nie wymaga się po nim wcale naukowej znajomości metryki, tylko pewnego oswojenia się z taktem i dźwiękami owej muzyki, w jaką autor poematu oblókł swe myśli. Bez poznania atoli charakteru rytmu, wiersz rytmiczny nie może być dokładnie oddanym, ani piękność jego ocenioną. Doskonałość formy równie jest ważną, jak doskonałość myśli, bo ta ostatnia wciela się przez formę. Gdyby kto arcydzieło jakie muzyczne wykonał niedbale naoślep, z powierzchownym jedynie uwzględnieniem melodji, każdy znawca słusznieby go wyszydził. Tak samo i w wierszach miarowych to, co stanowi ich melodyjność, starannie powinno być uwydatnianym. W czytaniu głośnym zarówno niestosownym byłoby szko-

larskie skandowanie z wybijaniem każdej stopy, jak zupełne zacieranie taktu, w czym utrzymanie właściwej miary wskazać może tylko wprawa i smak wyrobiony". (O znaczeniu rytmu w poezji, str. 20, 21).

W tym wypadku, gdy granice członów rytmicznych odpowiadają granicom wyrazów lub członów akcentacyjnych, rytm daktyliczno-trocheiczny powstaje w interpretacji sam przez się; ponieważ jednak człony schematu nie odpowiadają często członom — wyrazom lub grupom wyrazów, sześciomiar daktyliczno-trocheiczny pozostaje sześciomiarem, ponieważ poeta pisał tak, aby wiersz stale ujawniał sześć wzmocnień, ale człony jego rytmiczne, powstające z wyrazów i członów akcentacyjnych, z daktylów zmieniają się w człony jedno-, dwu-, trzy-, czterozgłoskowe, najczęściej amfibrachy, trocheje, peony i t. p. Powstaje tu zjawisko podobne, jak przy odczytywaniu jambów Hansa Sachsa przez Goethego, który czytał je zgodnie z prozodją języka jako trocheje i odczuwał w nich „lekkość i swobodę" (W. Haupt, Die poetische Form von Goethes Faust, str. 11—22).

Czytam przepołowione, jak je nazywa Ćwikliński (Homer i homerycy, str. 75), heksametry Mickiewicza w ten sposób:

„Skąd	Litwini	wracają? ‖	z nocnej	wracają	wycieczki.
⊥	— ⊥ —	— ⊥ — ‖	⊥ —	— ⊥ —	— ⊥ —
Wiozą	łupy	bogate, ‖	w zamkach	i cerkwiach	zdobyte."
⊥ —	⊥ —	— ⊥ — ‖	⊥ —	— ⊥ —	— ⊥ —

Podobnież:

„Jakżeś	smętna,	choć śmieszna, ‖	droga	dzieciństwa	pamięci,
⊥ —	⊥ —	— ⊥ — ‖	⊥ —	— ⊥ —	— ⊥ —
Ty, co	w okna	me miejskie, ‖	na szary	mur	wychodzące,
⊥ —	⊥ —	— ⊥ — ‖	— ⊥ —	⊥	— — ⊥ —
Wstawiasz	szyby,	wspomnieniem ‖	przyleśnych	łąk	malowane
⊥ —	⊥ —	— ⊥ — ‖	— ⊥ —	⊥	— — ⊥ —
I tej	siana	kopicy ‖	o woni	dzikich	poziomek,
⊥ —	⊥ —	— ⊥ — ‖	— ⊥ —	⊥ —	— ⊥ —
Którą	dzieci	swawolne ‖	wkrąg	otaczałyśmy	pląsem
⊥ —	⊥ —	— ⊥ — ‖	⊥	— — ⊥ — —	⊥ —
I	wśród śmiechów	serdecznych ‖	klaskały	w ręce	z uciechy,
⊥	— ⊥ —	— ⊥ — ‖	— ⊥ —	⊥ —	— ⊥ —
Gniazda	ptasie	miast czapek ‖	mając	na jasnych	czuprynach,
⊥ —	⊥ —	— ⊥ — ‖	⊥ —	— ⊥ —	— ⊥ —
Lśniących	w słońcu	wesołym, ‖	jak	rozwichrzone	kądziele..."
⊥ —	⊥ —	— ⊥ — ‖	⊥	— — ⊥ —	— ⊥ —

(Staff, Śladem stopy antycznej).

Mimo jednak, iż heksametr, który posiadamy, nie odpowiada heksametrowi klasycznemu, jak go sobie wyobrażamy [1]), ma nasz sześciomiar swój odrębny charakter i wartość artystyczną. Jest to wiersz, składający się zwykle z piętnastu zgłosek, chociaż zdarzają się odchylenia od tej liczby, jak słusznie podkreślił Mleczko, czternasto-, szesnasto-, siedemnastozgłoskowce; dalej, wiersz ten jest sześcioczłonowy, zbudowany przeważnie z amfibrachów i trochejów; średniówka pada stale po trzecim członie.

Mleczko we własnym przekładzie „Iljady" daje wiersze, które odczytuje z dwiema cezurami, np.:

„Tak i Achilles || trwogę i klęski || nanosił Trojanom".

według wzoru podanego:

´– ◡ ◡ | ´– – || ´– ◡ ◡ | ´– ◡ || ◡ | ´– ◡ ◡ | ´– ◡

albo:

„Przez dni dziewięć || w obóz leciały || Apolla pociski..."

według wzoru:

´– – | ´– – || ´– ◡ ◡ | ´– ◡ || ◡ | ´– ◡ ◡ | ´– ◡.

Sądzę jednak, że rytm istotny tych wierszy odpowiada raczej takiej interpretacji:

„Tak | i Achilles | trwogę || i klęski | nanosił | Trojanom..."
„Przez | dni dziewięć | w obóz || leciały | Apolla | pociski..."

chociaż nie przeczę, że, podobnie jak w wierszach zwykłych, i w takim heksametrze prócz średniówki mogą być inne pauzy. Drugi wiersz czytałbym z ich uwzględnieniem (oznaczam je za pomocą myślnika) mianowicie tak:

„Przez | dni dziewięć — | w obóz || leciały | Apolla | pociski..."

Wiersz, który Mleczko czyta:

„Któż zaś z bogów || do tak nieszczęsnej || pobudził ich kłótni?"

moim zdaniem brzmieć winien:

„Któż zaś | z bogów — | do tak || nieszczęsnej | pobudził | ich kłótni?..."

Jeżeli wiersz ten czytamy według wskazówek Mleczki, dwa człony: „do tak | nieszczęsnej" zlewają się w całość, w jeden człon: „do tak nieszczęsnej", i ginie sześciomiar.

---

[1]) Jak wprowadzano w czyn zasady, o których nas poucza teorja, jak właściwie brzmiał heksametr homerowski w ustach aojdów, o tym, ośmielę się rzec, pojęcia nie mamy. I sądzę, z całą słusznością można twierdzić, że gdyby aojdowie greccy wstali ze swych prochem przysypanych mogił, słuchaliby w niewysłowionym zdumieniu i z całkowitym niezrozumieniem tego, z czym miało się zrosnąć ich serce, czym nibyto mieli porywać i zachwycać siebie i słuchaczy przed półtrzecia i więcej lat tysiącem.

Wiersz z cezurą bukoliczną według Mleczki

„Mężu, w kwiecie młodości poległeś; || mnieś pozostawił...“

dla mnie i ze względów rytmicznych, i ze względów psychologicznych, dla interpretacji uczuciowej domaga się średniówki po siódmej zgłosce:

„Mężu, w kwiecie młodości || poległeś; mnieś pozostawił...“

Zresztą z przytoczeń Mleczki w książce „Serce a heksametr“ (str. 257 i następ.) wynika, że i w jego interpretacji średniówka przypada często po wzmocnieniu lub po wzmocnieniu i osłabieniu trzeciej stopy, a więc mniej więcej w połowie wiersza. Zwrócę jeszcze uwagę na to, iż wśród heksametrów Mickiewicza są takie, które równie dobrze, jak heksametry Mleczki nadawałyby się do odczytania z dwiema cezurami, mimo to Mleczko czyta je jako „przepołowione“. Tak np. wiersz: „I przez okno krwawą || łunę pożarów uważa...“ zgodnie z „Tak i Achilles || trwogę i klęski || nanosił Trojanom...“ należałoby czytać: „I przez okno || krwawą łunę || pożarów uważa“. Najprościej więc zagadnienie średniówki w naszym t. zw. heksametrze sprowadza się do tego, czy przy różnych przestankach wewnątrz wiersza poeci i ich czytelnicy nie uwzględniają stale pauzy mniej więcej w połowie wiersza, i nie uwzględniając, czy nadają poeci — dziełom, czytelnicy — interpretacji większą wartość estetyczną.

Moim zdaniem, Mickiewicz rozwiązał sprawę słusznie; słuszność jest po stronie tych, którzy po nim jego śladami idą, jak Lange, Staff i inni. Co zaś do heksametru Mleczki, to zanim czytelnik uporałby się z trudnościami interpretacji według wskazówek autora, musiałby wprzód uczyć się wygłaszania heksametru greckiego tak, jak go pojmuje i czyta sam Mleczko.

Porzucając sporne dziedziny i zatrzymując się przy sześciomiarze Mickiewicza, musimy uznać, że długość tego wiersza, liczba wzmocnień, uwypuklających nawet wyrazy mniejszej wagi, powolność tempa i związana z nią subtelność cieniowania wzmocnień i pauz nadają mu powagę, wzniosłość i siłę, cechujące według mniemania metryków współczesnych (Christ, Minor) heksametr klasyczny.

Różnice w nastroju, w charakterze uczuciowym takiego sześciomiaru i np. wiersza czteroczłonowego łatwo stwierdzić, czyniąc pewne zestawienia. Spróbujmy odczytywać następujące wiersze raz jako heksametr (jak na str. 100), to znów, jako szeregi czteroczłonowe:

„Jakżeś smętna, | choć śmieszna, || droga dzieciństwa pamięci,
Ty co w okna | me miejskie, || na szary mur | wychodzące,
Wstawiasz szyby, | wspomnieniem || przyleśnych łąk | malowane...“

albo:

„Wielkie serca, Aldono, są jak ule zbyt wielkie...“
„I przez okno krwawą łunę pożarów uważa...“
„Jesteś wolną, jesteś wdową po wielkim człowieku...“

Wracając do ogólnej charakterystyki wierszy heterometrycznych, wspomnieć trzeba, iż wśród wierszy zwykłych trafiają się czasem heterometryczne, przedstawiające regularne powtórzenie dwuch typów członów, jak oto w pierwszych dwuch wierszach początkowej zwrotki przytoczonego już wiersza Staffa „Zaparcie“:

„I przyszedł | do mnie Pan mój, || Ogrodnik | jasnowłosy,
By zerwać | kwiat przedziwny, || kwiat wonny | mojej duszy.
Kazał, | bym wzgardził ziemią, || co jest jak chwast | łopuszy,
A kochał | tylko Jego, || co jest, | jak pełne kłosy...“

Zdarzają się również i wiersze izometryczne, jak amfibrachy w przytoczonym przekładzie Zmorskiego:

„Sam Merlin zgrzybiały we swoim kurhanie...“

albo:

„...Pytałem, słowami odprawił mnie temi...“

Wreszcie mogą się zdarzać wiersze, gdzie pierwsza połowa zbudowana jest z członów różnorodnych, a więc odpowiada budowie wierszy zwykłych, druga składa się z członów jednakowych, jak w następujących przykładach z „Kordjana“:

„Więc z ognia | wszystkich gwiazd || uwiję | na czoło | koronę...“
„Że jak marmur, | jak lód, || słonecznym | się ogniem | rozjaśni...“
„Że posągowy | wdzięk || narodów | uczucia | rozszerzy...“
(Kordjan, A. II).

ROZDZIAŁ XIII.

Wiersz jako całość.

Codzienna praktyka, zaznajamiając nas z utworami wierszowanemi za pomocą słowa drukowanego, usuwa z pod naszej uwagi istotę zaznaczonego w nagłówku zagadnienia. Wierszem jest to, mówimy sobie, co jako całość zostało wyodrębnione w druku. Jeżeli jednak zagadnienie przeniesiemy w dziedzinę wrażeń słuchowych, jeżeli spróbujemy określać szeregi rytmiczne, odczytywane przez drugą osobę, sprawa się powikła, i trudności określenia, gdzie mamy wiersz cały, gdzie tylko jego cząstkę, mogą wzrosnąć niepomiernie. Zwykłe, znane formy ujmujemy zresztą dość łatwo, taki trzynasto-, ośmio-, jedenastozgłoskowiec,

choćby nawet w djalogu porozrywane były na części, jak w tym przykładzie, wyjętym z Balladyny (Akt II, sc. 2):

Wdowa.
„Jak oni grają smutnie i wesoło...
Ty teraz skarbem moim... daj mi czoło,
Niech pocałuję... Cóż to! jakaś plama,
Jak krew czerwona?

Balladyna (z przerażeniem).
Krew?...

Wdowa.
To od maliny
Może... daj... zetrę...

Balladyna (ścierając).
Matko... zetrę sama.

Wdowa.
Jeszcze jest...

Balladyna (trąc czoło).
Teraz?...

Wdowa.
Jeszcze—jak rubiny
W twoim pierścionku, pięknie sobie świeci...“

Ale utwory o zawilszej budowie, różnorakim połączeniu wierszy rozmaitego rodzaju często wywierają tylko wrażenie ogólne jakiegoś rozczłonkowania i przy pilnym nawet badaniu niełatwo dają się rozdzielić na szeregi rytmiczne. Tak np. ma się rzecz w „Bajce“ Staffa, której początek brzmi:

„W mrok drzew,
W odwieczny stary bór
wbiega
Bajka,
Dziecię grajka
z poza siedmiu gór...
Na mchu
wsłuchana w szumu wiew
Bez tchu
przylega,
W ócz zdziwienie
chłonąc cienie
Sennych drzew...“

Jeszcze bardziej skomplikowany wydać się może przykład następujący:

„Łzy! Płacze!
O was śpiewna
Rzeka
W dal wieści
Nie poniesie!

Tułacze
Sny! Noc pewna
Czeka,
Upieści
Was w bezkresie.

Poloty,
Którym skrzydła
Zwichły
Wichury,
Zgonu posły!
Tęsknoty!
Już wam sidła
Rychły,
Ponury
Zgon przyniosły!

Duch dyszy
W męce,
Nim w mrok dotrze.
Z dna wstaje
Niemoc głucha.
O ciszy!
W ręce
Twe najsłodsze
Oddaję
Swego ducha...“
(Staff, Konanie).

Spróbujmy tylko zestawić to, co autor wyodrębnił jako wiersze, z tym, co słuchem wyodrębniamy jako całości wierszowe. Czy oba podziały przypadną do siebie? Sądzę, że nie. Niepodobna także uważać za sonet igraszki poetycznej, której cząstki w druku zostały rozdzielone w sposób następujący:

„W bój!
Z czuć
Rzuć
Zdrój!

Skuj
Chuć!
Budź!
Stój!

Drwij
Z burz,
Rwij
Z zórz,
Żyj,
Twórz!“.

(J. Jankowski, Pobudka, Sonet jednozgłoskowy).

Analogiczny przykład francuski stanowi słynny sonet (!) z jednozgłoskowych wierszy (!) Jules de Rességuiera:

„Fort
Belle,
Elle
Dort;

Sort
Frêle!
Quelle
Mort!

Rose
Close
La
Brise
L'a
Prise".

Gdybyśmy utwór J. Jankowskiego chcieli gwałtem odczytywać jak sonet, uszy nasze i nasze narządy mowy wystąpiłyby z bezwzględnym protestem: czternaście członów jednozgłoskowych, czternaście wzmocnień z kolei—sens zaginąłby wśród wybuchów wydechowych. Dla mnie nie jest to bynajmniej sonet, lecz czterowiersz oryginalnie rymowany z ostatnim wierszem krótszym. Czytam go więc tak:

„W bój! z czuć rzuć zdrój!
Skuj chuć, budź, stój!
Drwij z burz, rwij z zórz,
Żyj, twórz!"

W ten sposób otrzymujemy przeważny tok jambiczny, gdzieniegdzie zamiast jambów człony jednozgłoskowe, które, trudno przyznać, aby podnosiły wartość estetyczną utworu. Luźne powiązanie rytmiczne i akcentacyjne pozwalałoby bez szkody dla całości odczytywać te wiersze jako dwuzgłoskowce.

Na jakiej więc podstawie rozpoznajemy świadomie lub mniej świadomie, że wysłuchaliśmy całości wierszowej, inaczej mówiąc, jakie czynniki składają się na wrażenie całości szeregu rytmicznego? Głównych czynników odnajdujemy pięć: rozczłonkowanie akcentacyjne, budowę rytmiczną, melodję, liczbę powtórzeń jednakowych wierszy, wreszcie rym w jego najrozmaitszych odmianach. Wszystkie te czynniki mogą współdziałać w organizowaniu jedności wierszowej, mogą jednak również oddziaływać sprzecznie, wywołując najrozmaitsze skutki, zależnie od każdorazowego połączenia.

Mieliśmy już sposobność zaobserwować, jak rozczłonkowanie akcentacyjne to się godzi, to najrozmaiciej krzyżuje z rozcięciem wiersza

przez średniówkę. Podobnie układają się stosunki i w zakończeniu szeregu rytmicznego. Na koniec wiersza może przypadać jakieś rozgraniczenie akcentacyjne; im rozgraniczenie większe, znaczniejsze, tym wiersz spójniejszą stanowi jedność, silniej się wyodrębnia. Bywa jednak również inaczej: koniec wiersza nie spotyka się z rozgraniczeniem akcentacyjnym nawet najmniejszym i pada wewnątrz członu, rozcinając go na dwie części; otrzymujemy wówczas to, co Francuzi nazwali enjambement, a co zarówno u nas, jak u Niemców nazwy swej nie posiada. Analogicznie do rozszczepienia członu przez średniówkę oznaczam zjawisko to mianem rozszczepienia członu przez zakończenie wiersza. Odpowiednich przykładów dostarcza poezja współczesna, dostarczają romantycy, których twórczość rozsadzała formuły pseudoklasyczne, pod względem formalnym zwracała się przeciw bezwzględnemu przepisowi Fr. Ks. Dmochowskiego, wiernie powtarzającego za Boileau:

„Gdy nie chcesz czytelników obudzić niechęci,
Miej zawsze układ wierszy na bacznej pamięci:
Niech myśl, z wyrazów tokiem idąca niezwłocznie,
Na środku się zatrzyma, a na końcu spocznie“.[1])
(Sztuka rymotwórcza, P. I).

Poeci pseudoklasyczni ściśle trzymali się tej teorji. Usilnie starając się o przystosowanie budowy zdania do przecięcia wiersza przez średniówkę, dbali jednocześnie o to, by wiersz nie był zbyt silnie pokawałkowany przez inne pauzy. Na 2083 wiersze „Barbary“ Felińskiego przypada 15 wierszy, rozerwanych przez kropkę, przyczym w 9 wypadkach kropka łączy się ze średniówką. Wśród 250 wierszy „Czarnieckiego“ Koźmiana żadnego wiersza nie przerywa kropka; podobnie w 250 wierszach „Ziemiaństwa“. Natomiast u Mickiewicza w 2083 wierszach „Pana Tadeusza“ znajdujemy 63 wiersze, rozcięte przez kropkę, przyczym 31 razy kropka łączy się ze średniówką. To rozrywanie wiersza przez podwójną pauzę: kropki i średniówki artystycznie spożytkowali romantycy dla wydobycia nastroju, jak wskazuje przykład, rozebrany na str. 61. Dla nadania większej jeszcze spoistości szeregowi rytmicznemu pseudoklasycy starali się o to, by według formuły Dmochowskiego wiersz był zamknięty przez spoczynek myślowy, najlepiej przez koniec zdania. Za przykład mogą posłużyć przytoczone wiersze „Sztuki poetyckiej“ lub taki oto klasyczny początek pseudoklasycznej epopei:

---

[1]) „...Ayez pour la cadence une oreille sévère:
Que toujours dans vos vers le sens, coupant les mots,
Suspende l'hémistiche, en marque le repos...“
(Boileau, Art poétique, Ch. I).

„Męża śpiewam, wybawcę nadwiślańskich ludów,
Co go Bóg na spełnienie swoich wybrał cudów,
Co ramię jego w groźny oręż sam uzbroił,
Aby rozdartą Polskę w jedno ciało spoił;
Sam mu palcem pokazał do zwycięstwa drogi,
Nauczył karcić obce i domowe wrogi:
Swawolę, samolubstwo, niezgody i zdradę,
I tę zazdrość—polskiego rodu wieczną wadę,
Ileż on przez nią cierpiał, gdy się bojem wsławiał,
Nie od tych, których gonił,—od tych, których zbawiał!...“
(K. Koźmian, Stefan Czarniecki).

Przy rozszczepieniu członu przez zakończenie wiersza wyróżniamy, jak poprzednio przy rozszczepieniu przez średniówkę, trzy wypadki: a) antycypację:

„Szczęśliwy Józef Poniatowski (czyli
Szczęśliwy, gdyby nie umarł), że widzi...“
(Podróż na Wschód, P. V).

b) odrzucenie:

„Wojski był w tajemnicy, lecz słowem ujęty
Honorowem, staruszek milczał jak zaklęty...“ (P. T., Ks. X).

„Chciałeś zemsty? masz! boś ty był narzędziem kary
Bożej; twoim Bóg mieczem rozciął me zamiary“. (Ks. X).

„Wierzę w religję mas, w republikanizm,
W postęp... a nawet... wierzę w te czterdzieści
Cztery..., choć nie wiem, co ta liczba znaczy...“ (Podróż na Wschód, P. IX).

„Jedynie kij mój, stary druh, wiernie się tuli
Do mnie, a dłoń go moja do serca przyciska“... (Staff, Śmierć włóczęgi).

c) rozszczepienie członu wyodrębnionego:

„Powiemy, że my przyszli z wizytą, pili
Sobie, tańczyli, trochę sobie podchmielili...“ (P. T., Ks. X).

„Na szarudze jesiennej, w sinym zmierzchu, który
Z dali, z nad lasów ciągnie płaszcz nocy ponury...“ (Staff, Śmierć włóczęgi).

Podobnie jak za pomocą rozszczepienia członu akcentacyjnego przez średniówkę, za pomocą rozszczepienia członu przez zakończenie wiersza poeta może niejako gwałtem dobywać z ust czytelnika odpowiednią nastrojowi interpretację. Tak w przykładach następujących dłuższa pauza po spójnikach: ale, czyli, w pierwszym wypadku wyraża jakby wstydliwe przyznanie się, w drugim wahanie namysłu:

„A te zostaną pieśni jako próba
Wcale nie według mego serca—ale
Ponieważ moje są, otwarcie chwalę“. (Beniowski, P. II).

„Szczęśliwy Józef Poniatowski (czyli
Szczęśliwy, gdyby nie umarł), że widzi
Siebie samego w najciekawszej chwili
Na każdej ścianie...“

Zwykle rytm przy rozszczepieniu członu pozostaje nieuszkodzony, zdarzają się jednak wypadki, gdzie nawet wybitny rytm, powtórzony wielokrotnie, nie zdoła przezwyciężyć siły rozczłonkowania akcentacyjnego, które łamie budowę wierszy i wprowadza zamieszanie. Z jaką trudnością np. udaje się utrzymać rytm w czwartym i piątym wierszu takich dwuch strofek pięknego „Spotkania“ Staffa:

„...Czyśmy w różne poszli kraje?
Rozdzieliłyż nas rozstaje?
Ciebie, siebie nie poznaję.

Czyśmy może zmarli? Jeźli
Zmarlim, kędyż nas wywieźli,
Żeśmy siebie nie znaleźli?...“
(Staff, Gałąź kwitnąca, Spotkanie).

Każdy wiersz stanowi tu całość z dwuch dytrochejów; rozczłonkowanie akcentacyjne czwartego i piątego wiersza niszczy zupełnie to ugrupowanie. Czy można spotkać kilkakrotne kolejne rozszczepienie członu akcentacyjnego przez zakończenie wiersza, wydaje mi się rzeczą wątpliwą ze względu na ujemny wpływ na rytmikę szeregów.

Drugim z kolei czynnikiem, wpływającym decydująco na rozbudzenie poczucia jedności szeregu rytmicznego, jest budowa rytmiczna wiersza. Należy się przedewszystkim wystrzegać mniemania, jakoby wiersze równoczłonowe stale cechowała spójność rytmiczna, większa od wierszy różnoczłonowych i zwykłych. Przeciwnie, rzecz się ma tak, że wiersze równoczłonowe, z pełnemi członami, o ile nie są budowane dypodycznie t. j. jamby nie łączą się w dyjamby, trocheje w dytrocheje, nie są rytmicznie związane, i dla tego rytmika ich nie decyduje wcale o tym, czy mamy przed sobą szereg, czy jego cząstkę. Natomiast tam, gdzie wiersz jest przecięty przez średniówkę, rozcinającą wiersz rytmicznie na dwie mniej więcej zrównoważające się połówki, w wierszu takim budowa rytmiczna mniej lub więcej wyraźnie ujawnia związek szeregu rytmicznego. W naszym trzynastozgłoskowcu, jedenastozgłoskowcu wysłuchanie połowy do średniówki pozwala wyczuć, przewidzieć, jaka zawartość rytmiczna znaleźć się powinna w drugiej połowie, gdzie wiersz powinien się zakończyć. Podobnież budowa dypodyczna wyraźnie ukazuje związek wewnętrzny szeregu rytmicznego.

Obok budowy wewnętrznej szeregu rytmicznego doniosłą rolę w budowaniu jedności wierszowej odgrywa katalektyczność szeregu. Zmiana—skrócenie członu wyraziście odcina poprzednie człony.

„Mości panie, mój słuchaczu, powiedz: znasz ty świat?
Czy widziałeś, by nim rządził kiedy ład i skład?...
Wielkim domem on warjatów jest i bywał zawdy,
Więc—im większa niedorzeczność, tem w niej więcej prawdy!...“
(Wł. Zagórski, Kobiety zmienne są).

W pierwszych dwuch wierszach przerwanie wstęgi rytmicznej przez człon katalektyczny wyraźnie zaznacza koniec wiersza. Podobnież w wierszach:

„Twój bęben, doboszu, doboszu ty mój,
To radość walecznych, to rozkaz na bój...“

Najsilniej zamknięte są te szeregi rytmiczne, gdzie ze zmianą rytmu jednoczy się wyraziste rozgraniczenie w rozczłonkowaniu akcentacyjnym, np. zamknięcie, wyrażane za pomocą pauzy i zniżenia głosu. W tym zniżeniu głosu znajduje też zakończenie melodja pewnej całości.

Minor słuszną tu czyni uwagę: „Im wyraziściej koniec wiersza zaznaczony jest przez zmianę rytmu, tym mniej wymaga przestanku myślowego; jeżeli jednak rytmiczna zmiana polega tylko na pauzie, pauza ta musi być wyraźnie uzasadniona przez sens, inaczej zamknięcie wiersza nie uwydatni się z dostateczną siłą“. (Neuhochdeutsche Metrik, str. 188).

Ważne znaczenie dla poczucia jedności rytmicznej szeregu ma fakt, czy szereg taki wysłuchujemy po raz pierwszy.

Skoro raz uchwyciliśmy pewną grupę członów jako szereg rytmiczny, z łatwością orjentujemy się w powracającym tym samym typie. Im więcej tych powtórzeń, tym łatwiej wyodrębniamy całości wierszowe. Bez trudności każdy sprawdzi to na przykładzie: gdy wśród następujących po sobie wierszy usłyszymy nowe ugrupowanie rytmiczne, uchwycenie rytmiki i granic szeregu wymaga skupienia uwagi, przy wielokrotnym zaś powtórzeniu sprawa załatwia się niemal mechanicznie:

Henryk.

„...Miłość ta wieczna, jak czara słońca,
Światłością duch mi zalewa...
Słowem jej boskiem jest pieśń bez końca
Lub czyn, co wieki zdumiewa.

Adam.

Co za szaleństwo! raj jednej chwili
Oszczędzać na wieki całe!
Puhar, co mgnienie jedno wychyli —
Rozbryzgać w kropelki małe...

Ewa.

Wyrazy twe, panie, owiały mię dziwnem wrażeniem,
Jak powiew pamiątek nad smutnem, sierocem marzeniem...
Dawnemi jakiemiś dźwiękami miłemi się pieszczę...
I kształty oglądam majowe... ach, jeszcze mów, jeszcze!...

Henryk.
Nie dziw – pani! duch wieczny
Na wspomnienia drgnął hasło. .
Żal cię przejął serdeczny
Po tem wszystkiem, co zgasło...“
(Sowiński, Z życia, Obr. I)

Jeżeli następujące po sobie wiersze posiadają jednakową albo też podobną budowę melodyjną[1]), czynnik melodyjny potęguje poczucie jedności szeregu.

Ostatnim czynnikiem, współdziałającym w tworzeniu jedności wierszowej, jest rym.

ROZDZIAŁ XIV.

R y m.

Nazwy rym używamy dwojako: dla oznaczenia zgodności brzmień końcowych wiersza lub jego części albo też dla oznaczenia samych owych jednobrzmiennych zakończeń. Pobieżne to określenie wymaga szczegółowego rozpatrzenia. Co stanowi istotę rymu jako zgodności pewnych brzmień wiersza? Czy przy tej zgodności stosunek pozostałych elementów dźwiękowych szeregu pozostaje dla nas obojętny? Jaka liczba i kombinacja brzmień potrzebna, aby powstało wrażenie rymu? Czy wchodzi tu w grę treść rymujących się wyrazów i w jakim stopniu? Weźmy następujący szereg przykładów:

„Podniosła głowę nad łóżko,
Rzuciła na nas oczyma;
Głowa opadła na łóżko...“
(Dziady, Cz. IV).

„Kto żalem pragnął wydźwignąć,
Co znikło w przeszłości ł o n i e;
Kto żądzą pragnął doścignąć,
Co ma przyszłość w tajnem ł o n i e...“
(Dziady, Fragmenty).

„Ja mistrz, wyciągam d ł o n i e,
Wyciągam aż w niebiosa i kładę me d ł o n i e
Na gwiazdach, jak na szklanych harmoniki kręgach...“
(Improwizacja).

„Było to właśnie wkrótce po jej z a r ę c z y n a c h.
Wszędzie gadano tylko o tych z a r ę c z y n a c h...“ (P. T., Ks. X).

---

[1]) Por. w rozdz. XVII rozbiór melodji czterowiersza z „Pieśni o ziemi“.

„Wreszcie porwał za szyję księdza z całej siły:
„Mój Robaku—wołając—czy to tylko p r a w d a?
Mój Robaku—powtarzał—czy to tylko p r a w d a?“ (P. T., Ks. VI).

Zakończenia tych wierszy nie składają się z rymów; zastępują je tu proste powtórzenia tych samych słów w tej samej formie. Stąd wniosek, że, aby powstał rym, musi istnieć zgodność pewnych brzmień, mianowicie końcowych przy rozbieżności innych najbliższych, a więc początkowych wyrazu; rym wymaga nierymu. Dokładne, ścisłe określenie będzie więc brzmiało: rym jest to zgodność zakończeń wyrazów, różnych w swej części początkowej i, co za tym idzie, różnych co do treści. Do powtórzeń przeto raczej zaliczyć wypadnie zakończenia wierszy „Jerozolimy Wyzwolonej“:

„...Idzie ukradkiem i łatwo się kryje
W nocy i w onej wielkiej mieszaninie,
Lecz Tankredowi przecie się nie skryje..“

„Co, prawi, niesiesz?“ On jej na to powie:
„I śmierć, i wojnę“. Ona mu odpowie...“
(P. Kochanowski)

lub zakończenia dwuwiersza „Grażyny“:

„Słucha, co Rymwid o Niemcach powiada,
Ale mu na to nic nie odpowiada...“

gdzie zarówno różnica dźwiękowa, jak myślowa obu wyrazów jest bardzo nikła. Natomiast w przykładach:

„Żona mi utonęła, żona, iż tak rzekę,
Wpadła mi w rzekę...“
(Mickiewicz, Żona uparta).

Wdowa.
„To z serca dobrego...
Z dobrego serca...

Balladyna.
„Wierzę! Wierzę! Wierzę!
Matko, idź teraz do siebie na wieżę...“
(Balladyna, A. III, sc. 2).

„Pociągu, wieź mię, wieź
Na taką polską wieś...“
(J. Lemański, Ekloga).

„Gdzie cudzy czci się bróg;
Nie łamią drzew u dróg;
Nie mają suknie łat;
Gdzie wszędzie boży ład...“
(Tamże).

„Do boa jej, do mufki
Jej miej pochwalne mówki“.
(Lemański, Moda).

w przykładach tych otrzymujemy wrażenie, pokrywające się niemal całkowicie z wrażeniem rymów wskutek tego, że wybitny kontrast pojęciowy staje się niejako równoważnikiem nieobecnego kontrastu dźwiękowego.

Do żartobliwych igraszek językowych należy zaliczyć rymy, tworzone nie z zakończeń wyrazów, ale z ich cząstek wewnętrznych, jak u Mickiewicza:

„Domowemu to ptactwu taki ochmistrzyni
Wymyśliła ogródek; sławna gospodyni,
Zwała się Kokosznicka z domu Jendykowi-
czówna. Jej wynalazek epokę stanowi
W domowem gospodarstwie...“ (P. T., Ks. III).

Albo u Słowackiego tak charakterystycznie dla sytuacji użyte przecięcie wyrazu przez rym w strofie Beniowskiego (P. X):

„Jakto?! więc to jest—krzyknął—pan Beniowski,
Którego mię los smętny tak zasmucał?
A to prawdziwy widzę wyrok boski! —
A dajże mi twarz, dajże, niechaj ucał...“
Zamiast sylaby ustami go w usta
Cmoknął, że jękło tak, jak beczka pusta,
Gdy z niej wystrzeli czop...“

lub wreszcie w ironiczno-satyrycznych dygresjach pieśni V Beniowskiego:

„ . . . . Lepiej ją spamiętasz,
Gdy ich jak złota strzała Meleagra,
Przeszyje pióro pana Michała Gra...“

Zdolność rymowania jest wrodzoną zdolnością do asocjacji dźwiękowo-znaczeniowych; właściwości rymowania zależą od bogactwa i giętkości wyobraźni, wrażliwości na stronę dźwiękową wyrazów, pamięci, zdolności zbogacania zasobu słownego, od całej organizacji poety, są jej tajemnicą do odgadnienia. Słusznie Leliwa Słowackiego zapytuje „tancmistrza językowego“, Doliwę we fragmencie p. t. „Krakus“:

„ . . . . Jaka jest w Acanu
Organizacja, że zawsze na język
Przychodzą—djabeł wie skąd—dwa wyrazy
Podobne sobie, jak dwie małpy...“

O własnej łatwości rymowania mówi Słowacki żartobliwie:

„Przypisek winien być pisany prozą,
Lecz ja nie mogę pisać—tylko wierszem.

Ktoby pomyślał, że mnie rymy wiozą,
Że sobie konno usiadłem na pierwszym,
A za mną drugi jedzie krok za krokiem
Rym z parasolem, z płaszczem i z tłumokiem...“
(Podróż na Wschód, P. I).

Dobór i rodzaj rymów, jeśli uwzględnimy poprzednio już wskazaną zależność od organizacji poety, wynika w chwili tworzenia z biegu myśli i nastroju poety. Nie da się jednak zaprzeczyć, że odwrotnie, rozbrzmiewające w uchu poety dźwięki pierwszego rymu mogą wywoływać nieoczekiwane odpowiedniki rymowe, które wiodą ze sobą nowe zwroty uczuć i błyski myśli:

„I teraz chciałbym rozciąć—co?—dom jeden,
Podolski jeden dom rozciąć na dwoje
I pokazać wam jaki szczery Eden!
Jak nieraz pełne aniołów pokoje!
Jak złoty, piękny domów jest syredeń! —
Ukraińskie to słóweczko nie moje,
Wywołał je tu rym przez dźwięki bliźnie,
Nie miłość, którą mam ku Kozaczyźnie“.
(Beniowski, P. II).

Pierwsze dwa rymy nie tylko wywołały tu niespodzianie „ukraińskie słóweczko“—syredeń, niezwykłe w słowniku poety, lecz nadto spowodowały krótką dygresję, po której autor wraca do porzuconego tematu:

„Chciałbym więc rozciąć jeden z dawnych dworów“ i t. d.

Podobnie w zwrotce pieśni II „Beniowskiego“:

„Wallenrodyczność czyli Wallenrodyzm
Ten wiele zrobił dobrego—najwięcej!
Wprowadził pewny do zdrady metodyzm,
Z jednego zrobił zdrajców sto tysięcy.
Tu nie mam więcej już rymu na odyzm,
Co od włoskiego odjar-lo—najprędzej
Może zastąpić brak polskiego słowa—
Wallenrodyczność więc—jest to rzecz nowa“.

Skojarzenie dźwiękowe doprowadziło do stworzenia nowego wyrazu i tłumaczenia jego gienealogji — zrodziło dygresję, którą poeta natychmiast rzuca, prowadząc rzecz dalej. Mniej szczęśliwie przysłużyło się skojarzenie dźwiękowe w zwrotce pieśni III:

„Z płaczem mówiła, jak w dębową szafę
Wlazła przed wrogów okrutnych pogonią,
Jakie to miało być z niej auto-da-fe,
Jak nie pamiętał nikt i nie dbał o nią.—

(O horor! trzeci rym jest na żyrafę!
Muzy żałośne łzy nade mną ronią,
Bo Muzy wiedzą, jakie do łez prawo
Ma wieszcz, piszący poemat oktawą)".

Dygresja dowcipna — trudno przeczyć, — ale przejście do niej — wiersz piąty, wywołane skojarzeniem dźwiękowem, wydaje mi się zgoła chybione.

Na miejscu będzie tutaj jeszcze cytata z krytyki utworów Zaleskiego pióra autora „Kordjana":

„Roma—Roma niedaleko...
(Grzmi ku swoim wieść ponurą)".

„To „grzmi ku swoim wieść ponurą" studenckie—jest—piszącego wierszyki—dla rymu. Wieść pocieszająca nie ponura:

„Tam za siódmą tylko górą,
Za dziewiątą tylko rzeką..."

Przechodząc do jednobrzmiennych zakończeń, odnajdujemy dwa typy rymów. Albo zgadzają się ze sobą samogłoski przedostatniej mocnej zgłoski z przynależnemi następującemi spółgłoskami, o ile je zgłoska posiada, oraz ostatnie zgłoski słabe, np.: wieczora, skora, jeziora i t. p.; albo zgadzają się samogłoski ostatniej mocnej zgłoski z następującemi spółgłoskami, np.: łódź, zwróć i t. p. Rymy pierwszego rodzaju nazywamy żeńskiemi, drugiego—męskiemi. Dziwaczną tę terminologję, która nie daje najmniejszego pojęcia o treści oznaczanych przez nią zjawisk, a trzyma się dotychczas uporczywie, Niemcy (Minor, Ehrenfeld, inni) zastępują nazwami: stumpf dla rymu męskiego, klingend — żeńskiego, co na polski dałoby się wytłumaczyć: głuchy, dźwięczny [1]) Naturalnie, obie nazwy należałoby również zastosować do średniówki. Jeżeli w utworze rymy żeńskie przeplatają się z męskiemi, mówimy wówczas o rymach mieszanych, jak w takim przykładzie:

„Dni moje—jako borów palących się szum.
Noce me—to zbłąkany kometa w niebiosach.
Miłość ma—jak przez widma opętany tum.
Pieśni me—niby króle, ginący na stosach":
(T. Miciński, Nietota, str. 190).

Prócz zwykłych rymów żeńskich i męskich nie obce są poezji naszej, chociaż w nielicznych jak dotąd egzemplarzach, rymy według terminologji francuskiej bogate, w języku niemieckim zwane rozszerzonemi. Rymy takie powstają wtedy, kiedy prócz niezbędnych powtarzają-

[1]) W przekładzie „Estetyki" Lemckego przez Br. Zawadzkiego (Lwów 1874) rym męski nazwany także tępym, żeński—dźwięcznym (T. II, str. 221).

cych się zgłosek zjawia się zgodność dźwięków nad potrzebę, a więc w rymach żeńskich, przypuśćmy, nie tylko zgodność samogłosek akcentowanych, ale i poprzedzających spółgłosek, a nawet samogłosek zgłoski trzeciej od końca:

„Już myślą na wieś gonię.
O unieś mię wagonie,
Hen, z miasta potocz koła
Do wioski, gdzie jest szkoła.
. . . .
I gdzie dla wszystkich zboża,
I gdzie czeladka boża,
I gdzie w wieczory letnie
Aniołów grają fletnie".
(J. Lemański, Ekloga).

„Przed dziełem urodziwem
Składajcie hołd podziwem..."
(J. Lemański, Moda).

„Chodziła naga cała
I mód nie zbogacała..." (Tamże).

„Wykrzykuj—och!—przy cenie;
Do firm czuj zachwycenie..." (Tamże).

„Gdzie dziewki, jako łanie,
Ma pan na zawołanie..."
(Lemański, Ekloga).

Rymy podobne mają charakter żartobliwych igraszek i nadają to zabarwienie całości; czasem są dziełem przypadku [1]).

Najistotniejszą część każdego rymu stanowi akcentowana samogłoska; ona, rzec można, nadaje ton rymowi, jej brzmienie panuje nad innemi. Tylko dla tego nie rażą nas bezwzględnie takie niedoskonałe rymy, jak np.:

---

[1]) Od rymów bogatych należy ściśle odróżniać nieznane poezji naszej rymy trzyzgłoskowe, jak niemieckie: geflügeltes: gezügeltes, gestaltender: waltender; u Rosjan:

„Отъ ликующихъ, праздно болтáющихъ,
Обагряющихъ руки въ крови,
Уведи меня въ станъ погибáющихъ
За великое дѣло любви!..." (Niekrasow).

nawet czerozgłoskowe, jak w pieśni ludowej:

„Купецъ ей бумажки даетъ,
Бумажечки нóвенькія,
Двадцатипятирублéвенькія..."

Odrębny charakter tego rodzaju rymów zależy od akcentu, umieszczonego zdala od końca wyrazu, wskutek czego wiersze mają miękki, łagodny, wydłużony spadek.

„Telimena mówiła coraz wolniej, ciszej,
I Tadeusz udawał, że jej nie dosłyszy
W tłumie rozmów, więc szepcąc, tak zbliżył się do niej,
Że uczuł twarzą lubą gorącość jej skroni...“ (Ks. II).

„Dość tego! Daję panom pół dnia do namysłu.
Już dawno listy moje miały być nad Wisłą...“
(Sowiński, Na Ukrainie).

„Odtąd pusto w tej świątyni...
Czart przeklętych strzeże progów...
Chyba zastęp mar przepłynie
Lub pogańskich poczet bogów...“
(Sowiński, Z życia).

Na słabe odczuwanie niedoskonałości takich rymów wpływa jednak ponadto i pokrewieństwo zabarwienia różnych brzmień końcowych: y—ej, i—ej, u—ą, i pokrewieństwa w ich wymawianiu na pewnym obszarze djalektologicznym: Sowińskiego ukraińskie: świątyni: przepłynie [1]), Mickiewicza rymy litewskie:

„...Blizko drzwi ślad widać nożki
Na piasku—bez trzewiczka była i pończoszki...“ (P. T., Ks. I).

„Ile drzew, tyle rogów znalazło się w boru,
Jedne drugim pieśń niosą jak z choru do choru...“ (P. T., Ks. IV). [2])

Na podstawowym dla rymów znaczeniu samogłosek opiera się pokrewieństwo rymów zupełnych i niezupełnych, to jest takich, w których zgadzają się jedynie odpowiednie samogłoski przy rozbieżności spółgłosek. Rymy niezupełne otrzymały miano asonansów lub asonancji i dzielą się podobnie jak rymy zupełne na męskie i żeńskie. Częste przykłady odnajdujemy w przysłowiach: „Co nagle, to po djable“, „Każdy dudek ma swój czubek“, „Jaki pan, taki kram“. Dla jednobrzmienia akcentowanych samogłosek pary różnych asonansów: męskiego i żeńskiego (tw*a*rdy, p*a*n) wprowadzono nazwę półasonansów. Karłowicz w „Studjach nad treścią i formą pieśni ludowych polskich“ wyróżnia nadto „asonancje spółgłoskowe, to jest takie końcówki, w których powtarzają się mniej więcej te same lub blizko spowinowacone spółgłoski,

[1]) Nie dotykam tu zagadnień, będących przedmiotem sporów w fonetyce, jak to, o ile mamy do czynienia z jednobrzmieniem w rymach: słyszę: ciszę, skrył: lśnił, nawet:—rozchyli: lilji. (Patrz K. Nitsch: „Przyczynki do wymowy dzisiejszej polszczyzny literackiej“, str. 410, 412).

[2]) Liczniejsze przykłady u St. Dobrzyckiego w nadzwyczaj pod wielu względami interesujących „Notatkach do dziejów języka polskiego literackiego“ i u St. Turowskiego w pracy „Wiersz w Panu Tadeuszu“.

ale jedna samogłoska tylko jest wspólna, a druga różna, np.: wianek-rozmarynek..., grobli: dobry..., księdza: nędzę i t. p." (str. 172). Asonansami, kończącemi wiersz, poezja współczesna posługuje się zrzadka. U Słowackiego spotykamy asonanse w takim np. wierszu:

„Lecz widzę Leonidasa,
Który z placu smętny wraca,
Zwyciężony przez Agisa.
Żona go Krateryka
Na progu domowym wita,
I królewna Chelonida
Srebrną mu podaje czarę..."
(Agiezylausz, Akt I, sc. 7).

A oto jeszcze wiersz A. Langego z rymami niezupełnemi:

„W sercu mojem się toczy planeta umarła,
Co miała niegdyś wielkie zielone przestwory,
Gdzie kwitła biała Grecja i Roma żelazna,
Gdzie huczały wulkany i brzęczały pszczoły,
Złociły się uśmiechy i promienie zorzy.

I wszystko to zamarło, i wszystko zastygło
I stałem się grobowcem, co ma w sobie trupa,
A choć to, co umiera, wyrocznią mogilną
Na śmierć jest przeznaczone, przecież owa głucha
Planeta skamieniała do łez mię porusza.

I chciałbym ją ożywić, by mogła zmartwychwstać
I nieraz dnie i noce nad tą pracą trawię,
By obudzić tę zmarłą i by ją zapytać,
Jakie tam przebiegała tajemnicze dale,
Bo umarli w nieznanej przebywają prawdzie.

I te umarłe prawdy mają życie wieczne
I rządzą naszą duszą—i naszemi słowy,
I wszystkie nasze czyny od nich są zależne:
A to jest utajony byt nasz nieświadomy,
Co huczy w nas czasami, jak zaklęte dzwony".
(Rozmyślania, XXXVII).

Zdarza się, że różne pary rymów, znajdujące się obok siebie, łączą się przez asonanse. Rymy przysłaniają wówczas w świadomości asonanse, możemy ich nie dostrzegać, ale do ogólnego wrażenia asonanse się przykładają, dają się odczuwać w jakiejś wspólności brzmienia, ogólnym kolorycie, monotonji. Jeżeli efekt taki nie jest zamierzony, powstaje pewne zamazanie konturów rymowych wiersza, jak w tych przykładach:

„Oto owoce, kwiaty, listowie i wieńce,
I serce me, dla ciebie bijące w orędzie!
Niechaj go nie rozedrą dwie białe twe ręce,
I niech twym cudnym oczom dar mój słodkim będzie.

Przychodzę cały jeszcze sperlony od rosy,
Którą zmroziły szronem porankowe chłody.
Zwól, niech trud mój tu spocznie jako pielgrzym bosy,
Śniąc o chwilach ukojeń i słodkiej nagrody.

Na twą młodą pierś pozwól się stoczyć mej skroni,
Dzwonnej jeszcze ostatnich twych całunków rojem...
Niechaj przepomni burzę i w ciszę się skłoni,
I niech zasnę—pod dobrym twoich snów ukojem".
(Br. Ostrowska, Green, przekł. z P. Verlaina).

Prócz podziału na rymy żeńskie i męskie i na asonanse należy uwzględnić inny, niemałej wagi dla siły wrażenia rymów: jest to podział na rymy pospolite, trywjalne, oklepane, z łatwością tworzące się z jednakowych form gramatycznych czasownikowych, przymiotnikowych, rzeczownikowych; rymy dobrane, szlachetne, rymy rzadkie, wyszukane i rymy egzotyczne. Rymami dobranemi nazywamy te, w których rymujące się końcówki nie narzucają się nam mechanicznie niejako, a wyrazy, w rymach położone, różnią się treścią dość znacznie. Te same właściwości cechują rymy rzadkie i egzotyczne. Dobrane rymy odnajdujemy w następnej zwrotce Asnyka, zawsze bardzo troskliwego o artyzm formy:

„Każda epoka, co ze swego łona
Wydała pieśni potężnej olbrzyma,
Nosiła wyższej idei znamiona,
Pewien wzór piękna mając przed oczyma;
I sama była miłością natchniona,
Drżąca, jak lutnia, którą śpiewak trzyma:
I on dla tego wielkim być nie przestał,
Że miał słuchaczów serca za piedestał".
(Poeci do publiczności).

Na rymy rzadkie składają się wyrazy, mające nieliczne odpowiedniki z identycznemi zakończeniami, niezwykłe formy językowe, skojarzenia uderzających brzmień, niespodziewane spotkania słów. Np.: szerzej: wierzej, splecion: wrzecion, brzeszczot: pieszczot, najrzadsze: teatrze, chrząszcze: gąszcze i t. p. Podobnie w czterowierszu z utworu A. Langego p. t. „Rym", zwróconego do „jednej pani, która nie lubi zbyt prostych rymów" poety:

„Pierś mi strawił zatruty mego wieku rozczyn —
Duch zmęczony, że samby pragnął siebie przerość,
Tęskni dziś za spokojem zapomnianych wioszczyn,
Gdzie pod lip starych cieniem kwitnie złota szczerość..."

Do rzadszych w poezji naszej rymów należy zaliczyć te, które tworzą się z dwuch wyrazów:

„Postrzegali to chłopcy, służący mu do mszy.
Spraw także politycznych był Robak świadomszy,
Niźli żywotów świętych...“ (P. T., Ks. I).

„Prawda! lecz to są ludzkiej własności narowy,
Że co dzień cały w sercu tkwi boleśnie,
Na noc przychodzi do głowy:
Wtenczas człowiek sam nie wie, co rozplecie we śnie...“
(Dziady, Cz. IV).

Bardziej oryginalne wrażenie sprawiają takie rymy, jeżeli pierwszy z dwuch w jednym rymie wyrazów jest rzeczownikiem naprzykład lub czasownikiem:

„Splecione kobry nad róż misą
nurzają jady w kryształ czarek —
wśród maurytańskich kolumn Wareg
mieczem wskazuje tam, gdzie lwy są“.
(T. Miciński, Kaukaz).

„Tyś umarł? nie wiem, lecz się zbudziłem ze łzami,
i jeszcze grają chóry tych anielskich lutni,
i moje serce, jakby fala, łka mi,
i słyszę—cicho szepcą Twoi ucznie smutni“.
(T. Miciński, Sen).

Jedno ważne trzeba tu uczynić zastrzeżenie. Granica, dzieląca rymy rzadkie od dobranych, te zaś od pospolitych jest bardzo ruchliwa i w wysokim stopniu zależna od kultury literackiej i umysłowej osobnika. Nie da się też zakreślić raz na zawsze: z biegiem czasu i przy częstym użyciu najrzadsze rymy pospolicieją. Rymy egzotyczne, obco brzmiące złączone są z egzotycznemi, obcemi wyrazami. Niewyczerpany zbiór rymów egzotycznych stanowi „Podróż na Wschód“ Słowackiego; odnaleźć się tu dają wszystkie przejścia egzotyzmu od największej jaskrawości do najdyskretniejszych odcieni. Liczną bardzo grupę składają rymy egzotyczne z obcych imion własnych. Istnieje tu kilka odmian. Jedną wytwarzają rymujące się ze sobą imiona własne, np.: (P. I) Kanta: Danta, Iljadą: Helladą; (III) Laura: Santa-Maura, Armida: Raszyda, Ilissos: Heptanissos; (IV) Adama: Gama, Nibelungi: Missolungi, Kokles: Temistokles, Aulis: Miaulis; (V) Paris: Kanaris, Rosynancie: Lepancie, Likurga: Strasburga i t. d. Drugi rodzaj powstaje wtedy, kiedy jeden wyraz, użyty do rymu, jest imieniem własnym, inny—jakimkolwiek wyrazem czy zwrotem obcym w obcej formie, np.: (I) Otranto: canto, Paretti: cabrioletti, il torso: Corso; (IV) Zante: et tantae; (V) c'est tout clair: Pückler; (VI) Eurypid: mais c'est insipide i t. d. Obce imię wła-

sne może kojarzyć się z wyrazem obco brzmiącym, lecz przyswojonym, np.: (I) Charon: lazaron, Turyn: weturyn, Ferdynanda, lokanda; (IV) salamandra: Ewandra, Kanaris: farys, idylją: Giglio; (V) Pelida: egida, Cerwanta: emigranta, profan: Arystofan; (VI) kontredansy: Sancho-Pansy, rektor: Hektor, zefiry: Dejaniry; (VII) Francja: tolerancja i t. d. Wrażenie egzotyzmu powstaje i wówczas, gdy wyraz swojski, zwykły spotyka się w rymie z egzotycznym. Stąd rodzaj rymów egzotycznych w „Podróży“ bodaj najliczniejszy: (I) Coletty: niestety, boli: Caraccioli, jaja: Chiaja, głową: dell'Ovo, przejdą: Enejdą, Bentham: pamiętam, przewlecze: Lecce, powroza: Salvator Rosa; (III) Marmora: wieczora, żarem: Pindarem; (IV) przelazł: Zavelas, tygrysa: Botzarisa; (V) nie ta: Hamleta, nietrafne: Dafne, biesa: Cerwantesa, Solona: skona, złota: Donkiszota, krainą: Navarino; (VI) Vostizy: ulicy, Eneaszu: poddaszu, winy: Mnemozyny, lampy: Zampy; (VII) wina: Lamartina, złota: Callota, (VIII) wczora: Hektora, pozdrowisz: Jowisz, lazurową: dell'Ovo, Arachną: pachną, Atrydzi: wstydzi i t. p.

Inny dział rymów egzotycznych „Podróży“ stanowią rymy z wyrazów i zwrotów obcych lub obcych przyswojonych; stopień przyswojenia rozstrzyga o wrażeniu egzotyzmu: (I) symarę: frutti di mare, balecie: piruecie, lazaron: makaron; (III) kwartet: broken-hearted, figura: iura; (IV) aljansem: dyliżansem, examen: Amen; (VI) en diable: insupportable. I tutaj egzotyzm jednego rymującego się wyrazu nadaje całości charakter egzotyczny, np.: (I) święte: far-niente, rozdziera: et cetera; (III) szafę: auto-da-fé; (IV) biedą: Credo, brulotem: lotem; (V) wstydem: guidem; (VI) potęgę: stone-henge, bardon: I beg you pardon, otwory: I am sorry; (VII) prix fixe: krucyfiks; (VIII) szare: frutti di mare.

Na zakończenie przytaczam dwie zwrotki, złożone niemal wyłącznie z rymów egzotycznych:

„A jeśli kiedy mój przyjaciel Szekspir
Na złą myśl zagna rymy buntownicze,
Położę jaki suspir albo expir;
Z muzyki—znaku milczenia pożyczę,
I muzę moją w rymowym balecie
Na zakręconym wstrzymam piruecie“.
(Pieśń I).

„Wierzcie mi jednak, że leksza od rymu
(Dla śniegów jechać nie mogłem przez Turyn)
Para mnie gnała z. Marsylji do Rzymu;
Do Neapolu zaś przywiózł weturyn.
Carozze jego i cabrioletti
Zalecam wszystkim—zowie się Paretti“.
(Tamże).

Zbogacenie i urozmaicenie słownika rymowego w „Podróży na Wschód“ w porównaniu z poprzedniemi dziełami Słowackiego jest tak uderzające, że pod tym względem utwór musi być uznany za przełomowy.

Zestawienie rymów w rozmaitych fragmentach „Podróży“ wskazuje, że ilekroć poeta „ze śmiechu przeskakuje w smutek“, w powagę, rymy egzotyczne i rzadkie ustępują miejsca dobranym i prostym, charakterystycznie zmieniając ogólne wrażenie. Z tego, iż różne rodzaje rymów wynikają z nastroju i odpowiadają pewnemu nastrojowi, wypływa ograniczenie zakresu ich użycia. Rymy egzotyczne czy rzadkie tak są właściwe groteskowemu charakterowi niektórych miejsc „Podróży“, jak rymy najprostsze prostocie klasycznej „Pana Tadeusza“:

„Wśród takich pól przed laty nad brzegiem ruczaju,
Na pagórku niewielkim, we brzozowym gaju
Stał dwór szlachecki z drzewa, lecz podmurowany.
Świeciły się zdaleka pobielane ściany,
Tem bielsze, że odbite od ciemnej zieleni
Topoli, co go bronią od wichrów jesieni...“ (Ks. I).

Podział ostatni doniosłego znaczenia ze względu na różnicę funkcji i stosunków—obejmuje rozróżnienie rymów końcowych i wewnętrznych. Co rozumieć przez to rozróżnienie, jeżeli przestaniemy się liczyć z rymem dla oczu; jak określić różnice obu rodzajów? Rymem końcowym jest rym, który, współdziałając z innemi czynnikami jedności wierszowej, zamyka wiersz; wewnętrznym zaś rymem ten, którego działalność rozwija się sprzecznie z działalnością silniejszych odeń czynników, budujących całość wiersza, nie popiera ich i sama przez nie popierana nie jest. Weźmy jako przykład zwrotkę przytoczonego na str. 104 wiersza Staffa p. t. „Konanie“:

„Łzy! Płacze!
        O was śpiewna
                Rzeka
W dal wieści
        Nie poniesie!
Tułacze
        Sny! Noc pewna
                Czeka,
Upieści
        Was w bezkresie“.

Odczytywanie tych wierszy tak, jak są napisane, byłoby pokawałkowaniem rytmu, melodji, sensu. Zachowując rytm i sens, czytając z odpowiednim akcentem uczuciowym, otrzymamy całość, uszeregowaną w sposób następujący:

„Łzy! Płacze! O was śpiewna rzeka
W dal wieści nie poniesie!
Tułacze sny! Noc pewna czeka
Upieści was w bezkresie“.

Analogicznie do takiej np. zwrotki:

„Zmrok dobroczynny w sercu chorem
Ból uśpił i tęsknoty.
Nad modrzejącem w mgle jeziorem
Wszedł w pełni księżyc złoty...“
(Staff, Uśmiechy godzin, Zmrok).

Okazuje się więc, że tylko dwie pary rymów w omawianych wierszach należą do rymów końcowych, pozostałe są wewnętrzne; do końcowych zaś należą dlatego, iż istotnie kończą wiersz, t. j. łączą się w działaniu z rytmiką, rozczłonkowaniem i t. d. Pozostałe rozchodzą się z tym działaniem i dlatego toną niejako wewnątrz wiersza.

ROZDZIAŁ XV.

Rymy końcowe.

Omówienie działania rymów musi poprzedzić wstępna uwaga o tym, co nazwaćby można postawą psychiczną. Polega ona na tym, że pierwsze wiersze rymowane lub bezrymowe sygnalizują, czego, jakiego rodzaju wzruszeń mamy w dalszym ciągu oczekiwać: czy przygotować się do wrażeń estetycznych, dostarczanych przez rymy, czy zrzec się ich, szukając sobie wynagrodzenia, jeżeli nam ono potrzebne, w innych pierwiastkach formy lub treści utworu.

Jakież czynności przypadają w udziale rymom końcowym, jaka część ogólnego rytmiczno-muzycznego wrażenia całości od nich zależy?

Rymy końcowe spełniają funkcje następujące:

1) dostarczają rozkoszy muzycznej przez powtórzenie w określonych odstępach tych samych dźwięków;
2) zamykają szeregi dźwiękowe;
3) zamykają szeregi rytmiczne;
4) łączą szeregi dźwiękowe;
5) łączą szeregi rytmiczne;
6) uwydatniają treść wyrazu.

Ze wszystkich działań rymu wymieniamy najpierw najbardziej samoistne: dostarczanie rozkoszy muzycznej przez powtarzanie tych samych dźwięków w określonych odstępach czasu. Skoro raz zainicjowa-

ny został w nas proces wysłuchiwania utworu rymowanego, wyodrębnione z płynnego szeregu rozmaitych brzmień wiersza przez wzmocnienie rytmiczne i pauzę brzmienia końcowe budzą oczekiwanie, które trwa z wzrastającym lub słabnącym napięciem zależnie od różnych przyczyn aż do chwili, gdy powtórzenie jednobrzmienia wyzwala nas z oczekiwania, dźwięki, pokrywające się dokładnie lub mniej dokładnie z poprzedniemi, przynoszą zaspokojenie. Dla uwydatnienia tego przebiegu w działaniu rymów wprowadzono rozmaite nazwy: dla pierwszego zakończenia—pytanie, wezwanie, dla zgodnych z nim następnych—odpowiedź, odzew, zadośćuczynienie. Powtórzenie jednakowych brzmień nie tylko jednak dostarcza rozkoszy zmysłowej naszemu uchu; zależnie od natury brzmień wywołuje stany uczuciowe, które mogą przyczyniać się nieraz znacznie do spotęgowania nastroju tematu.

Apoteozę poetycką nastrojowości rymów dał Lange w znanym wierszu „Rym“:

„Tak! rym czasem ma szczęki kutych w ogniu żelaz,
A czasem niby echo jakichś wspomnień rajskich;
Czasem—zda się—jak bogów pełna Anafielas—
Lub samotna pustynia proroków hebrajskich.
Są rymy, które dzwonią, jak rycerski brzeszczot,
Są rymy, które huczą, jak miedziane gongi,
Które tchną pocałunków zapachem i pieszczot;
Są, zda się, marmurowe, jak greckie posągi,
Są rymy tak szalone, jak skoczne fandango;
Są, w których grób uśmiechu ślad ostatni zatarł;
Są—rzekłbyś—jako bogów widomy awatar.
Rym to wszystko: melodja, zapach i koloryt,
Myśl, forma, bicie serca...“

Te napozór przesadne zachwyty poety wielokrotnie potwierdzić musi ścisła analiza przeżywanych pod działaniem rymów wrażeń:

„Czarnooka, powiewna,
Marmurowo wspaniała,
Nad płomieniem czuwała —
Jak płomieni królewna...

Pierś jej drżała westchnieniem,
Wzrok posępny i dumny
Bił się mglistym promieniem
O korynckie kolumny.

Biedna, biedna Westalka!
Ogień święty wciąż bucha—
Gdy w ciemnościach jej ducha
Wre szaleństwo i walka...

Za kolumną w półcieniu
Dumał grecki lutnista:
„Jakże wzniosła i czysta!
Jakie niebo w spojrzeniu!"
(L. Sowiński, Z życia).

Zwróćmy uwagę na rymy trzeciej i czwartej zwrotki. Czy istotnie pierwszych nie cechuje siła, twardość, wybuchowość, tak dobrze skojarzona z treścią wierszy, gdy drugie miękkie, spływające łagodnie, zdają się tchnąć „pocałunków zapachem i pieszczot"? Wobec tego, że głoski rymów końcowych rozbrzmiewają najdłużej, najsilniejsze wywierają też wrażenie, słusznie nadają im miano dźwięcznej charakterystyki wiersza.

Podobnie jak w poprzednim przykładzie, w wyjątku z Wyspiańskiego:

„...Stąpa—nie widzę lica.
Szatan czyli djablica?!
Idzie ku mnie żelazna kolumna!

Jękły dziwno te zbroje. —
Wchodzi w zamku podwoje.—
Ktoś ty, rycerzu—!?
Echo.
Trumna".
(Bol. Śmiały).

Jak nastrojowo, ponuro, zgodnie z treścią „jękły dziwno te zbroje" rozbrzmiewa nizkie wydłużone u z następnemi nosowemi rymu „trumna". „Są rymy, które huczą, jak miedziane gongi...", możnaby zastosować określenie Langego.

Zgodność wrażeń, wywołanych treścią wyrazu i jego brzmieniem, nie należy w naszej poezji ani do zjawisk stałych, ani nawet częstych. Jeżeli go niema, nie odczuwamy braku, wobec rozmaitości oddziaływania rymu uwagę skupia na sobie inna strona działania; jeśli się zjawi, potęguje rozkosz estetyczną.

Z poprzednią funkcją rymów pozostaje w związku inne ich oddziaływanie — zamykanie szeregów dźwiękowych. Grupy różnorodnych dźwięków wiersza niewyodrębnione zlewałyby się z następnemi, rymy wiążą je w całość, skupiają, łączą w indywidualności o wyraźnym zarysie [1]).

---

[1]) Te krótkie, luźne uwagi o nastrojowości rymów, umieszczone tutaj ze względu na całkowity obraz działania jednobrzmień końcowych, opracowane zostały szczegółowo w związku z całością wiersza w rozdziale XVIII, zatytułowanym „Harmonja głoskowa".

Wchodząc w szczegóły oddziaływania rymów, odnajdziemy interesujące różnice między pierwszym i drugim jednobrzmieniem—pytaniem i odpowiedzią. Nowy rym uwypukla się na zasadzie kontrastu z poprzedniemi, jego zaś odpowiednik występuje wyraziściej przez powtórzenie tych samych brzmień, silniej skupia na sobie uwagę i z kolei oświetla pierwsze jednobrzmienie, ożywia je w pamięci, potęguje jego oddziaływanie. Najdokładniej ten fakt daje się zaobserwować przy rozszczepieniu członu przez zakończenie wiersza (enjambement):

„Widziano, po konopiach ciemnych jego biała
Konfederatka, niby gołąb przeleciała...“ (P. T., Ks. VIII).
„Wtem ozwały się bębny: naprzód zrzadka, potem
Coraz gęstszym i coraz silniejszym łoskotem...“ (P. T., Ks. IX).

Jedność szeregu rytmicznego powstaje ze współdziałania kilku czynników, do których zaliczyliśmy rym końcowy. Fakt oddziaływania rymów na uwydatnienie wiersza jako całości zauważono wcześnie.

Fr. Ks. Dmochowski, czyniąc wynurzenie:

„...W rymie naszych wierszy jest główna ozdoba,
Nie wiem, czy wiersz bez rymów komu się podoba...“

powołuje się na Kopczyńskiego zdanie w „Gramatyce na klasę III“. „Znajoma jest wszystkim Trajedjá Jana Kochanowskiego pod napisem „Odprawa posłów greckich“, wiadome „Satyry“ Łukasza Opalińskiego, bezrymowemi wierszami napisane. Wszakże czytając te i tym podobne wiersze, czegoś w nich zdaje się braknąć. Jakoż braknie im jednej miary, któraby na ucho pokazała liczbę dwuch wierszy zakończoną. Odpoczynek ucha na dwu podobnych dźwiękach proporcjonalnie od siebie odległych zaspokaja słuchacza i niejaką mu w uszach sprawuje rozkosz: a przeto rymy za potrzebną wierszów ozdobę poczytane być mają. We wszystkich narodach, gdzie zupełnego nie masz iloczasu czyli prozodji, wiersze rymami zdobiono i zdobią“.

Współczesny eksperyment potwierdza to mniemanie: „Obserwacje Stetsona ustaliły, że rym ma znaczenie dla uwydatnienia końca wiersza. Najmniejsza przeto wystarczająca pauza była większa przy wierszach nierymowanych, niż przy rymowanych, kiedy największe wystarczające pauzy w obu wypadkach były mniej więcej równe...“ (O. Külpe, Der gegenwärtige Stand der experimentellen Aesthetik, str. 44, 45).

Rym, powtórzenie w pewnych odstępach czasu tych samych brzmień z tym samym spadkiem rytmicznym i dłuższą lub krótszą pauzą oddzwania jakby zakończenie pewnego okresu, przez co nadaje szeregowi rytmicznemu zwartość i wyodrębnia go od innych. Guyau nazywa rym „miarą, która stała się czułą i drgającą w uchu“, porównywa go

„do wahadła, które wznosi się i opada w równych odstępach czasu i każdym swym wahnięciem wybija wiersz, jak medal, nadając mu kształt ostateczny".

Wobec stosunku, jaki istnieje między dwoma odpowiadającemi sobie rymami: oczekiwanie — zadowolenie oczekiwania, rozpoznanie znanego, łatwo pojąć, że rymy muszą nie tylko wyodrębniać, ale i łączyć. To, co złączone jest przez jednobrzmienia, uważamy za złączone pod względem rytmicznym i myślowo-uczuciowym. Ujmując w jedno obie funkcje rytmiczne rymów, możemy teraz powiedzieć, że rymy grupują obszerne skupienia rytmiczne, grupują, naturalnie, zawsze nie same, ale w związku z innemi czynnikami. Ta rola rymów ujawni się wyraziście przy analizie skomplikowanych strof lirycznych.

Wreszcie w stosunku do treści wiersza rym jest czynnikiem, uwydatniającym znaczenie, obraz, myśl, zamkniętą w rymujących się wyrazach. Wzmocnienie rytmiczne, niezależne od akcentacyjnego, pauza, przypadająca po rymie, powtórzenie tego samego brzmienia, wszystko to przyciąga uwagę słuchacza, wydobywa wyrazy na światło, wskutek czego silniej więzną w umyśle. Więc regułą niemal stało się, że w rymie tylko zrzadka mogą być użyte wyrazy bez znaczenia.

Działania, przypadające w udziale rymom w utworach wierszowanych, ulegają różnorodnym stopniowaniom i zmianom zależnie od rozmaitych, wchodzących w grę czynników. A więc przedewszystkim od rodzaju rymów. Rymy męskie, głuche, w których po wzmocnieniu rytmicznym następuje nagłe zerwanie, są naogół znacznie wyrazistsze, twardsze, posiadają większą ostrość i siłę, mocniej uderzają, stąd w utworach obszerniejszych używane tylko w kombinacjach z żeńskiemi. Mniejsze natomiast całości o rymach wyłącznie męskich dość często można spotkać w poezji naszej od chwili, kiedy po walce z pseudoklasykami [1]) rymy męskie wywalczyły sobie prawo oby-

---

[1]) Walkę wywołał Jan Pomian Kruszyński w 1817 r. tłumaczeniem opery „Opera włoska w podróży", gdzie użył rymów męskich, i Brodziński wierszem „Złe i dobre", pisanym rymami mieszanemi, za które ściągnął na siebie ze strony Okraszewskiego ostrą wierszowaną napaść, drukowaną w „Pamiętniku Warszawskim" z r. 1817 p. t. „Panegiryk nowych a szczęśliwie wynalezionych rymów". Zakończenie „Panegiryku" brzmiało:

„Co za chwała! co za cześć!
  Tak uroczny tocząc rym,
Z każdym bój tartakiem wieść,
  Z doboszami iść o prym!

Walczcie więc i noc, i dzień
  Walczcie wieszcze dzień i noc,
Świstem, pukiem waszych proc
  Miły dźwięk wytępcie w pień.

watelstwa. Rymów wyłącznie męskich użył T. Miciński w następującym utworze:

„Gwiazdy wydały nade mną sąd:
— „Wieczną jest ciemność, wieczny jest błąd.
Ty, budowniku nadgwiezdnych wież,
będziesz się tułał, jak dziki zwierz,
zapadnie każdy pod tobą ląd—
wśród ognia zmarzniesz—stlisz się jak lont".

A gwiazdom odparł królewski duch:
„Wam przeznaczono okrężny ruch,
mojej wolności dowodem błąd,
serce me dźwiga w głębinach ląd.
Poszumy płaczą mogilnych drzew,
lecz w barce życia płynie mój śpiew.
Ja, budowniczy nadgwiezdnych miast,
szydzę z rozpaczy gasnących gwiazd".
(W mroku gwiazd, Ananke).

Rymy żeńskie, dźwięczne, w których pomiędzy wzmocnieniem rytmicznym a zawieszeniem głosu znajduje się łagodne przejście, mają więcej miękkości, śpiewności, są gibsze, obfitsze w naszym języku i bardziej rozmaite. Działanie asonansów głuchych i dźwięcznych odpowiada działaniu rymów męskich i żeńskich, tylko brzmienie asonansów odznacza się mniejszą wyrazistością, zdaje się jakby zmatowane, przymglone.

Uzasadnienie psychologiczne różnicy oddziaływania rymów zwykłych, dobranych, rzadkich i egzotycznych tkwi w tym, że rymy łatwe, pospolite nie uderzają, nie więzną silnie w umyśle, wskutek czego rola ich jest mniej wydatna; rymy dobrane budzą większe zajęcie, rzadkie, egzotyczne najsilniej wpadają w ucho nowością swego brzmienia, zatrzymują i skupiają na sobie uwagę, co potęguje ich działanie we wszystkich kierunkach.

A gdy już zyskacie plac
Niech wam Muz łaskawych dłoń
W danku wiekopomnych prac
Pokrzywami wieńczy skroń".

W tymże „Pamiętniku Warszawskim" z tegoż roku z obroną rymów męskich wystąpił I. F. K(rólikowski) w artykule „Uwagi nad jednozgłoskowym rymem", który to artykuł przedrukował następnie w swej „Prozodji polskiej" (str. XXI—XXXI). „Nie jestem ja tego zdania,—mówił między innemi—ażeby takim wierszem pisano tragiedje i ten sam rym często powtarzano, co dla wielkiej trudności wynalezienia nowych inaczej byłoby prawie niepodobnym. Jednakże nie umiem pojąć, dla czegoby i w najpoważniejszej poezji miało być lepiej: bogi aniżeli bóg, trony aniżeli tron, gromy aniżeli grom i t. d. Kto zaś chce uniknąć twardości, niech szuka wyrazów, zakończonych na samogłoskę, np. ja: dnia, źle: dnie i t. p..."

„Bo rym, gdy z niespodzianych, rzadkich sylab splecion,
Zda się, że treść natury lepiej uwypukli,
Jak potęgę wzburzonych fali morskiej wrzecion
Gromada nimf, złocistych od złocistych pukli...“

mówi słusznie A. Lange w wierszu „Rym“. To wielostronne znaczenie rymu ma na myśli Słowacki, kiedy woła w Beniowskim (P. X):

„Więc—a więc piszmy, niech rym będzie świeży!“

lub kiedy opowiada, że głodny Beniowski, ujrzawszy ludzi i pieczeń, zsiadł z konia,

„.... jak astronom gwiazdy wynalazkiem
Albo poeta, ucieszony nowym
Rymem nieznanym i błyskawicowym...“ (P. V).

Ażeby jednak rymy rzadkie i egzotyczne osiągnęły swój cel — pożądane wrażenie estetyczne, musi je cechować naturalność, samorzutność. Jeśli wyszukane jednobrzmienia są wyszukiwane, tracą urok swobodnej gry wyobraźni, dręczą wysiłkiem, który się w nich ujawnia. Jeszcze Dmochowski uczył z namaszczeniem:

„Nie myśl zginaj do rymu, ale rym do myśli.
Pierwsza zaleta z rzeczy: kształt jej daje sztuka,
Rymy szukają rzeczy, nie rzecz rymów szuka“. (Sztuka rymotwórcza, P. I).

Kiedy Słowacki pisze z dumą:

„Sam się rym do mnie miłośnie nagina...“

to nie tylko charakteryzuje przez to swoje władztwo w dziedzinie formy, lecz nadto podkreśla wartość estetyczną użytych środków.

Efektom rymów rzadkich i egzotycznych grozi dwojakie niebezpieczeństwo: umysł, pochłonięty i jakby olśniony nieoczekiwanym spotkaniem dźwięków, może pomijać pozostałą treść wiersza, częste zaś powtórzenia rymów niezwykłych po chwilowym napięciu nerwowym sprowadzają wyczerpanie i przytępienie wrażliwości.

Stopień siły, z jaką rymy wykonywają swe czynności, zależy dalej od następstwa rymów. Rymy blizkie, idące parami, występują wyraziście, gdy powiązanie odleglejsze wysubtelnia wrażenie: jednobrzmienia wynurzają się stłumione, jakby gasnące echa dalekiego głosu. Np.:

„Obudził mnie dziś rano
Wiosenny ptaków śpiew
I blask pogody dobry, złoty...
Wśród cichych chodzę drzew
Srebrną od ros polaną,
Lecz niema we mnie już tęsknoty...“
(Staff, Uśmiechy godzin, Obudził mnie dziś rano...)

„Godowa sala,
Taniec jak fala
Płynie, wiruje,
Toczy, kołuje;
Gwar i połyski,
Śmiech i uściski...“
(K. Ujejski).

Ze względu na następstwo rymów wyróżniamy: rymy, idące parami: aabbcc... — tworzą one wiersze nieprzekładane według terminologji Cegielskiego, Bądzkiewicza; rymy obejmujące: abba...; rymy krzyżowane: abab..., tworzące według terminologji wymienionych autorów wiersze przekładane. Ścisłe, monotonne połączenie dwójek rymowych poeta może rozluźnić i urozmaicić przez spojenie ściślejsze za pomocą rozczłonkowania akcentacyjnego wierszy nierymujących się ze sobą. Np.:

„Duch, ogień, młodość)
Orla i żywa)
Ogniem porywa)
I z ducha czerpie.)
Nad nią na sierpie)
Z blasków księżyca)
Boga Rodzica)
W zorzy czerwonej)
Na wywróconej)
Tęczy porannej...“)
(Słowacki, Do autora Trzech psalmów).

Działanie rymów ulega także zmianom zależnie od długości szeregów rytmicznych. Rymy, następujące bezpośrednio po sobie, kończące wiersze dłuższe, mniej się uwypuklają, niż w końcu wierszy krótkich. Wystarczy tu proste zestawienie poprzedniego przykładu z Ujejskiego z wyjątkiem następującym ze Staffa „Dzwonów“:

„Chowałem dzwony w piersi mej, ponure, groźne, głuche dzwony,
Drzemiące niby w mrocznej mgle dzwonnicy cichej, opuszczonej.
Czuwałem trwożnie nad ich snem, bo byłem w sercu pełen lęku,
By się nie zbudził śpiący śpiż z huraganowem echem jęku;
Czuwałem trwożnie nad ich snem tłoczącym, ciężkim jakby ołów,
Kochałem bowiem senny czar opustoszałych już kościołów“.

Na ogół wiersze krótkie, wiązane rymami w pary rzadko tworzą obszerniejsze całości, gdy wiersze dłuższe o podobnych wiązaniach występują w większych skupieniach znacznie częściej.

Wybitne znaczenie dla uwypuklenia rymu ma i rodzaj kombinacji dłuższych i krótszych wierszy. Weźmy taki przykład:

„Przez łąki kwietne, przez pola
Jechała królewna Dola
Na łowy.
W djamentach i w perłach cała,
Szatka jej śnieżnobiała,
Włos płowy.
Na koniu wronym z sokoły
Dziewczę i rycerz na poły
Jechała.
A z gór szły wonie od polan,
Łan jej się kłaniał do kolan
Bez mała...“
(M. Wolska, O Doli królewnie).

Tutaj rymy krótszych wierszy, mimo iż są przedzielone stale dwoma dłuższemi wierszami, występują bardzo wyraziście. Przyczyna tego zjawiska leży po pierwsze w tym, że wiersze krótsze wymawiamy wolniej i z dłuższą po nich pauzą, powtóre, że rymy pokrywają się w nich z dwiema trzeciemi wiersza, a więc dominują nad całością szeregu.

Czwartym czynnikiem, wchodzącym w grę, gdy idzie o działanie rymów, jest liczba powtórzeń.

Czy rym, powtarzający się po raz trzeci ma większą siłę, aniżeli jego poprzednik? Napozór tak mogłoby się zdawać, sądzę jednak, że tak w istocie nie jest. O ile mogłem sprawdzić, drugie jednobrzmienie posiada największą wyrazistość, najsilniejsze sprawia wrażenie, w dalszych zaś następuje pewne przyćmienie wrażenia, napięcie oczekiwania znacznie słabnie. Wyjątek należy uczynić dla rymów niezwykłych, egzotycznych, kiedy uwaga nasza kieruje się przedewszystkim na kunsztowność w rymowaniu, a poszukiwanie rymów wywołuje znaczny stopień zainteresowania. Są to jednak wypadki wyjątkowe, nie przeczące słusznemu, jak sądzę, spostrzeżeniu, którego prawdziwość można stwierdzić przy niezbędnym uwzględnieniu jednego warunku, aby wzmocnienia, przypadające na rymujące się zgłoski, były chociaż mniej więcej jednakowej siły:

„Odziana w strzęp żebraczej szaty
Powracam. Wróć mi strój bogaty,
W który odziewał mnie przed laty“.

— Stroiłem ciebie w przepych drogi,
Byś piękna była mi, jak bogi.
Daremnie wracasz dziś w me progi.

„W szkarłat, w złotogłów, w gronostaje
Tyś mnie odziewał. Nie poznaję...
Dłoń twoja ozdób mi nie daje“.

— Pełną szat drogich miałem skrzynię,
Królewskie płaszcze w jej głębinie.
Dzisiaj ubóstwo znam jedynie...“
(Staff, Gałąź kwitnąca, Stroje miłości).

Na ogół kolejne powtórzenie rymu jednego ponad liczbę trzy, wyjątkowo cztery nie sięga, co samo przez się jest zrozumiałe: dźwięczność rymu stałaby się w przeciwnym razie nużącą jednostajnością; materjał językowy również krępuje nierzadko artystę. Jeżeli więc zdarzają się wypadki częstszych powtórzeń, to nie przy kolejnym następstwie jednego rymu, ale przy splotach rymów różnych, jak w przykładzie następującym:

„A że zapomnieć ciebie muszę,
Twe oczy słodkie i ogromne,
Ty klątw nie ciskaj na mą duszę –
Bo myśli smutne mam, bezdomne,
Zatruwam tchnieniem swem, co ruszę...
Lecz wzgardą zdepc me serce złomne,
Że choć odchodzę w bezotusze,
Aż nazbyt prędko cię zapomnę!"
(Staff, Ptakom niebieskim, Strofa).

Częściej w bardziej skomplikowanych powiązaniach:

„W więdnieniu świateł, całowanych mrokiem,
Przekwita niebios lazurowy sen...
Z przepastnych jarów tajemniczych den,
Owiana marzeń milczącym urokiem,
Na stopach wilgnych srebrem ros przybywa
Pani wieczorów senna i płochliwa,
Rozbudza wonie westchnieniem głębokiem,
Rozwłócza szary, cichy zmierzchu len,
Staje nad szybą toni wód najgładszej
I duszą własną rozmarzona patrzy,
Jak w wód głębinie, całowanej mrokiem,
Przekwita niebios lazurowy sen..."
(Staff, Sny o potędze, Zmierzch).

Częstsze powtórzenia rażą monotonnością z zastrzeżeniem, o ile nie są umotywowane treścią utworu. Poeta może tę jednostajność zużytkować w specjalnych celach artystycznych, nadać im wartość estetyczną. Podobnie jak nie zmniejsza wrażenia, lecz je potęguje zbieg pewnych spółgłosek w wierszu onomatopeicznym, tak bywają wypadki, gdy wielokrotne powtórzenie rymu nie razi, lecz przeciwnie podnosi efekt całości, jeżeli jest zharmonizowane z jej nastrojem. Dokładnej ilustracji dostarczy następujący wiersz Staffa:

„Zmierzch melancholją szarą spływa...
Senność powieki moje klei,
Pełen znużenia, bez nadziei,
Chcę spać bez marzeń i rojenia...
Gdzieś płacz sierocy się odzywa...
Chcę spać... Myśl jakaś pośród cienia
Błądzi, sen mąci mi, przerywa,
Ciągła, natrętna, uporczywa...

Światłość dnia blada dogorywa,
Światłość omdlała i znużona...
Zraniona łania kędyś kona
W śmiertelnej ciszy mrocznej kniei...
Litości niemem okiem wzywa...
Jestem znużony, bez nadziei...
Chcę spać... Sen mąci mi, przerywa
Wciąż myśl natrętna, uporczywa...

Zmierzch melancholją szarą spływa...
Senność powieki moje klei...
Znużony trudem, bez nadziei,
Błądzi wędrowiec mroźną nocą.
Pustka bezludna wkrąg, nieżywa...
Mróz zgnębi go swą twardą mocą...
Chcę spać... Sen mąci mi, przerywa
Wciąż myśl natrętna, uporczywa..."
(Staff, Sny o potędze, Przygnębienie).

W każdej z tych zwrotek mamy tylko po jednym rymie nowym, wprowadzającym pewną rozmaitość i ożywienie, poza tym zakończenie „ei" powtarza się sześć razy, a „ywa" aż dwanaście, powracając jak „myśl natrętna, uporczywa", którą też dźwiękowo, estetycznie uplastycznia.

Polem, na którym największe rym święci tryumfy, jest liryka. Niemniej i epika może jednak korzystać dla swoich specjalnych celów z bardziej skombinowanego rymowania. Do takiego należy powtarzanie rymów ponad liczbę dwuch w następującym wyjątku z „Pana Tadeusza":

„Więc Major syt i wesół w krześle się rozwalił,
Dobył fajkę, biletem bankowym zapalił,
I otarłszy śniadanie z ust końcem serwety,
Obrócił śmiejące się oczy na kobiety
I rzekł: „Ja, piękne panie, lubię was jak wety!
Na me szlify majorskie: gdy człek zjadł śniadanie,
Najlepszą jest po zrazach zakąską gadanie
Z paniami tak pięknemi, jak wy, piękne panie!
Wiecie co? grajmy w karty: w welba-cwelba? w wista?
Albo pójdźmy mazurka? hę! do djabłów trzysta!
Wszak ja w jegierskim pułku pierwszy mazurzysta!"
Zaczem ku damom bliżej chylił się wygięty
I puszczał naprzemiany dym i komplementy". (P. T., Ks. IX).

Obfitość rymów doskonale ilustruje tu napływ wymowy, rozwiązanie się języka i zuchowaty humor podchmielonego Majora, ostatnie zaś dwa rymy egzotyzmem swoim żartobliwie, ale doskonale podkreślają niezgrabną salonowość gbura.

Stopień uwypuklenia dźwiękowego rymów zależy jeszcze od siły

wzmocnienia akcentacyjnego, które przypada na zgłoskę rymu. Im wzmocnienie silniejsze, tym bardziej rym uwypuklony, z tym większą też mocą spełnia pozostałe swoje czynności: zamyka szeregi rytmiczne i dźwiękowe, łączy je i t. d. Najsilniej rozbrzmiewa rym przy najsilniejszym wzmocnieniu akcentacyjnym, najsłabiej przy rozszczepieniu członu, jeżeli słabe zgłoski członu akcentacyjnego kończą wiersz, a mocne zaczynają następny; gdyby nie wzmocnienie rytmiczne i lekka pauza, rym przesuwałby się prawie niepostrzeżenie. Porównawczo oddziaływanie wzmocnień akcentacyjnych przedstawią takie przykłady:

„. . . . Jadę pod bramę: szatan mnie tam wabił.
Patrz, jak on hula! codzień w zamku pijatyka,
Ile świec w oknach, jaka brzmi w salach muzyka!
I ten zamek na łysą głowę mu nie runie?...“ (P. T., Ks. X).

„Wtem ozwały się bębny: naprzód zrzadka, potem
Coraz gęstszym i coraz głośniejszym łoskotem“. (P. T., Ks. IX).

„...Widziano, po konopiach ciemnych jego biała
Konfederatka niby gołąb przeleciała...“ (P. T., Ks. VIII).

Zależność brzmienia rymu od wagi słowa, użytego do rymu, stwarza najsubtelniejsze cieniowania. Rymy mogą się wynurzać z pośród swego otoczenia z energją, gwałtowną mocą, to spływać łagodnie, to niemal zlewać się z innemi zgłoskami, to stale utrzymywać się na jednym poziomie, to naprzemiany słabnąć lub wzmagać się. Na takich właśnie delikatnych odcieniach opiera się rymowanie następującego wiersza:

„Kiedy odejdę w dal,
zostanie po mnie żal—
daremny będzie żal,
gdy płynąć muszę w dal.

Lecz tak się łączy żal
z moją tęsknotą w dal—
że patrzę w moją dal—
jako w bezbrzeżny żal“.
(T. Miciński, W mroku gwiazd).

Poza temi, dającemi się ująć w pewne kategorje różnicami w budowie rymów i w efekcie, od nich zależnym, istnieją te najobfitsze, niewyczerpane różnice indywidualne, zależne każdorazowo od składających się na rym dźwięków, wrażenia, związane nie tylko z takim lub innym rymem, ale z kontrastem lub zgodnością, według których grupy rymów sąsiadują ze sobą.

Jak pięknie rozbrzmiewają np. kontrastujące silnie rymy następujących zwrotek:

„Jak biały łabędź, który mknie
Po nieprzerwanej życia fali
I pieśń radosną śle z oddali,
W której miłością drży n a t u r a:
Tak twoja dusza pieśnią tchnie,
Taka pogodna i wesoła,
Jak pierwsza myśl, co błyska z czoła
Rozkochanego truba d u r a.

Jako wspaniały róży kwiat,
Co woniejącą lśni koroną
I ponad innych kwiatów grono
Barwą i blaskiem try u m f u j e:
Tak ty wśród dziewic równych lat,
Gdy rozkołysze cię gallarda —
Tak ponad inne błyszczysz harda,
Że aż się niebo rozk o s z u j e...“
(Corpancho, W pamiętniku, przekł. A. Langego).

Obok tych rymów rymy, jednostajnie zabarwione samogłoskowo, brzmią szaro, monotonnie:

„...Lecz większe jeszcze dziwy uczyni,
Kto zdoła wicher zawrzeć do skrzyni,
Łzy jako perły nizać na nici
I serce zgasić, gdy ognia chwyci...“
(M. Wolska, Dziwy, Święto słońca)

„Przychodzę cały jeszcze sperlony od rosy,
Którą zmroziły szronem porankowe chłody.
Zwól, niech trud mój tu spocznie jako pielgrzym bosy,
Śniąc o chwilach ukojeń i słodkiej nagrody...“
(P. Verlaine, Green, prz. Br. Ostrowskiej).

Taka monotonja może wynikać, jak zaznaczyłem, popierając rzecz przykładem na str. 133, z nastroju poetyckiego.

Dodajmy wreszcie do wszystkiego, co się rzekło, oddziaływanie spadków i wznoszeń się melodji, które sprawiają, że te same rymy rozbrzmiewają wysoko lub nizko, dodajmy zależną od nastroju energję czy łagodność artykulacji, aby ocenić w pełni, jak nieprzebrane bogactwo wrażeń tkwi w rymie, aby stwierdzić, że hymny pochwalne poetów, na cześć rymu pisane, są tylko słuszną oceną tego narzędzia wysokiej rozkoszy muzycznej i poetyckiej zarazem. Wbrew przeto Verlainowi, który nazwał rym „cackiem groszowym“, nie tylko słuszne, ale i głęboko przemyślane są zachwyty Wilda:

„Rym, to przecudne echo, co w górskiej grocie muzy stwarza własny swój głos i daje nań odpowiedź; rym, który w rękach prawdziwego artysty staje się nie tylko materjalnym pierwiastkiem rytmicznego pięk-

na, lecz także uduchowionym wyrazem myśli i namiętności: stwarza nowe nastroje, nasuwa nowe kojarzenia myślowe lub mocą czaru i sugiestji dźwięku roztwiera złociste podwoje, do których nawet fantazja pukała napróżno; rym, który nieudolne mamrotanie ludzkie zamienić zdolen w mowę bogów; rym, ta jedyna struna, dodana przez nas do liry greckiej". (Djalogi o sztuce, str. 81).

Starałem się tu oddzielnie zanalizować bogaty splot czynności, które rym końcowy wykonywa jednocześnie, za jednym, że tak powiem, zamachem. Ilekroć chcemy dokładnie określić, jaką część wrażenia poetyckiego całości przypisać rymom, musimy przejść wszystkie wymienione szczeble, rozpatrzeć rzecz ze wszystkich wskazanych stanowisk. Analiza rymów, używanych przez poetę, i sposobów ich użycia dostarcza obfitego materjału do charakterystyki poety, grupy poetów, gustów literackich epoki i samego języka[1]). Co do pierwszego punktu porównajmy np. upodobania Słowackiego, który „wybrednie marzył w różach — kolor czarny", i jego zamiłowanie do rymów rzadkich, egzotycznych („Niech rym będzie świeży...") z prostotą upodobań i rymów Mickiewicza.

Odrębnego rodzaju wzruszeń estetycznych dostarcza brak oczekiwanego rymu wśród grupy wierszy rymowanych. Pierwsze jednobrzmienie może np. wywoływać oczekiwanie rymu, którego treści się nie domyślamy, a poeta przerywa odpowiadający szereg rytmiczny i rymu nie daje. Ilustrację stanowią przytoczone w dalszym ciągu szeregi przerwane. Inny wypadek, gdy oczekujemy rymu, którego treść w jakikolwiek sposób poddał nam uprzednio poeta, wyrazu zaś oczekiwanego brak, w rymie inny—myślowo i uczuciowo z nim nie związany. Np.:

„Cesarz idzie do Moskwy... daleka to droga,
Jeśli cesarz jegomość wybrał się bez Boga!...
Słyszałem, że już podpadł pod klątwy biskupie;
Wszystko to jest...!" Tu Maciej chleb umoczył w zupie
I jedząc nie dokończył ostatniego słowa". (P. T., Ks XII).

[1]) „Ileż słuszności mają romantycy, uważając rym, powrót dźwięków za dźwięczącą charakterystykę, metrum za międzynarodowy element, rym za indywidualny pierwiastek, ponieważ każdy język ma inne rymy i czynniki łączące. W pracach moich wykazałem, jak w tych wskazówkach tkwi początek niezbędnych dla wyjaśnienia sprawy badań, ponieważ ulubione rymy pisarza, charakterystyczne dla niego, daćby mogły ważne wyjaśnienia co do niego samego. Podobnież powiązania rymowe jakiegoś języka, które się tak zasadniczo różnią od powiązań innych języków, dostarczają poważnych wniosków co do poezji pewnego narodu. Tu przyszłoby studjować najskrytsze oddziaływania materjału językowego". (A. Ehrenfeld, Studien zur Theorie des Gleichklangs II, str. 30, 31).

„Źle jest zaprawdę, kiedy żony
Hełm na skroń mężów kładą srogi,
Bo może skryć nim pragną... Bogi!
Wstrzymajcie język...“
(W. Gomulicki).

„Zębate dachy, stare śpichrze
Powtarza szklana toń Mołtawy,
A cuda lagun od nich lichsze,
I lichszy Dożów pałac krwawy
I ołowiane w nim poddasze,
Bo tamto włoskie, a to... Kaszę
Je flis na tratwie blizko mostu“.
(W. Gomulicki, Pieśń o Gdańsku).

„To mój syn strzelił—drugi nie strzela. Nie strzeli—
Już mu się czoło śmierci okropnością bieli—
Już serce pękło—leży u stóp mego syna.
Bądź pochwalony, Boże!—Twoja to przyczyna,
Najświętsza Panno! Ciebie moje serce sławi!
Jakże się nad tym trupem mój syn długo bawi.—
To dziwnie—strzał był tylko jeden,—mego syna,
A po nim już ogromna ubiegła godzina—
Trup musiał umrzeć. Czemuż tu nie widać mego—
. . . .
Gdzie jest mój syn? Gdzie syn mój! Gdzie mój syn! Dlaczego
Wy tacy bladzi?...“ (Mazepa, akt IV, sc. 7).

Inny jeszcze wypadek. Oczekujemy rymu, którego treść poddał nam uprzednio poeta, w wierszu rymu brak; na jego miejscu wyraz, będący odmianą lub kontrastem w stosunku do oczekiwanego. Jest to więc kontrast brzmienia i treści. Np.:

„Przestań płakać, przestań szlochać,
Idźmy każdy w swoją drogę;
Ja cię wiecznie będę... wspominać...
Ale twoją być—nie mogę“. (Dziady, cz. IV). [1])

Odmianę wierszy rymowanych stanowią takie, w których rymowane szeregi przeplatają się z nierymowanemi, wskutek czego mniej wyraziście są wyodrębnione, a dźwięczność ich zdaje się nieco przymgloną. Np.:

„Gdy runą trzy ściany chaty
W niszczących burz huraganie,
Wybij okienko na słońce
W jedynej, jaką masz, ścianie.

---

[1]) Oba ostatnie przykłady po raz pierwszy, jeśli się nie mylę, omówił J. Tenner w książce p. t. „Estetyka żywego słowa“, skąd też je zaczerpnąłem.

Gdy scheda twoja tak marną,
Że tylko grzędę masz ziemi,
Nie sadź jej w wierzby płaczące,
A dębu zasadź w niej ziarno".
(Konopnicka, Głosy ciszy, XXXIII).

„Nie będę cię rwała,
Konwalijko biała,
Bo tybyś na moją
Płochość narzekała.

Myślałabyś sobie,
Że to na złość robię:
Rośnij więc szczęśliwie
Gajom ku ozdobie..."
(Asnyk. Nie będę cię rwała).

ROZDZIAŁ XVI.

Rymy wewnętrzne.

Fakt, że rym traci siłę zamykania szeregu rytmicznego, zależy, jak już zauważyliśmy, od rozbieżności działań rymu i innych czynników, tworzących jedność wiersza. Rozczłonkowanie akcentacyjne, budowa rytmiczna w takich wypadkach przezwyciężają wyodrębniającą rolę rymów, przeciągają wiersz poza rym i same decydująco wpływają na rozbudzenie poczucia zakończonego szeregu. Wskutek tego działanie rymów ulega zasadniczym zmianom: teraz akcentują one tylko silniej rytm wewnątrz wiersza, wyodrębniają i wiążą jego cząstki oraz potęgują harmonję głoskową.

Rymy wewnętrzne mogą być ściśle wewnętrzne, dwustronnie wewnętrzne, gdy rym-pytanie i rym-odpowiedź tkwią wewnątrz wierszy, a więc rymują się np.: początek jednego wiersza z początkiem drugiego, środek z środkiem, początek jednego z środkiem drugiego i odwrotnie, dwa wyrazy wewnątrz jednego wiersza; albo jednostronnie wewnętrzne, gdy rymuje się np. koniec wiersza z jego środkiem, koniec jednego wiersza z początkiem lub środkiem drugiego. Zwykle rymy wewnętrzne znajdują się w wierszach o zakończeniach rymowanych, różnorodnie się z temi zakończeniami splatając.

Właściwą dziedziną rymów wewnętrznych jest liryka; tu się one najbogaciej, najrozmaiciej rozwinęły, tu stały się środkiem wytwarzania nastroju prawie muzycznego.

Zestawienie kilku przykładów zilustruje bogactwo możliwych kombinacji.

„Poją mnie wrzosy, paprocie miedziane
i srebrne słońce i lazur głęboki.
Płyną —
doliną — potoki wezbrane —
łączą się —
sączą — przez śniegi, opoki —
łona —
ramiona tulą się w obłoki.
Duch mój okrąża Himalajów szczyty —
grody —
pagody tylko sercu znane —
w sennym klasztorze — spoglądam na morze,
w złotą, błękitną, migotną Nirwanę —
w czarne, bezdenne, spienione granity“.
(T. Miciński, W mroku gwiazd).

Tutaj zakończenie każdego wiersza ma swój odpowiednik w zakończeniu innego, wyjątek stanowi wiersz ósmy. Ale prócz tego po dwuch początkowych wierszach, sugiestjonujących rytmiczną budowę szeregów, w wierszu trzecim, czwartym, piątym i siódmym rymują się ze sobą każde dwa początkowe człony, wskutek czego człony te silniej są wyodrębnione rytmicznie i ściślej ze sobą spojone, a każdy z wymienionych wierszy odznacza się wzmożoną harmonją głoskową. W szeregu ósmym rymują się obie połowy.

Jeszcze większą rozmaitością w sposobie rymowania odznacza się wiersz Lemańskiego p. t. „Mur“:

„Turyście, łaknącemu w skwar ogrodów woni,
Ustroni altan, zdrojów, ciekących perliście,—
Symfonji boskiej szmer rzucają palm okiście
I wnijście kaktus mu wskazuje kolcem dłoni.

Śpią — czy stłumiła śmierć tu głosy, gdzie w bezczynie
Pinje drzemią... na mur legł zwój omdlałych pnączy...
Jedynie żywy zdrój tu nić przez szczerby sączy
I rączy topić ją za mur do morza płynie.

Zaciszy jest tu chłodność, upleciona z cieni;
Jest w niszy zielonawy satyr, skryty w bluszcze,
Cyprysy jak mnichowie, stoją zamyśleni,
I pluszcze zdrój w cysternie, ciekący przez rysy.

Za murem morze wbiega raz po raz w skał nyże,
Lazurem wód uderzy i ścieka po żwirze“.

Pierwsza i druga zwrotka rymują się jednakowo, mają po dwa rymy, powtarzające się czterokrotnie: początek pierwszego wiersza jest jednobrzmienny z końcem drugiego, trzeciego i początkiem czwartego, i odwrotnie, koniec pierwszego rymuje się z początkiem drugiego, trzeciego i końcem czwartego. W ten sposób każde dwa wiersze są ze sobą

jakby podwójnie związane. Co do dźwięczności, to nie wszystkie rymy z jednakową uwypuklają się wyrazistością. Tak w pierwszej zwrotce rymy do „turyście“ brzmią wydatniej; wynika to z samej budowy rymu, wymagającej silniejszych artykulacji, z większej niezwykłości rymu; artykulacja drugiego rymu „oni“ jest łagodna, przytym w drugim np. wierszu rym jest jakby ukryty wewnątrz członu: „ustroni altan“, zatarty wskutek ścisłego wewnętrznego spojenia członu.

Trzeci czterowiersz wprowadza zmiany. Mamy tu nie dwa rymy, ale cztery: początek pierwszego wiersza rymuje się z początkiem drugiego, koniec pierwszego z końcem trzeciego, koniec drugiego z początkiem czwartego i początek trzeciego z końcem czwartego. Dźwięczność całości znacznie łagodniejsza, mniej wyrazista od poprzednich zwrotek. Przyczyną tego—tylko dwukrotne powtórzenie każdego rymu, większa odległość rymów, np. „bluszcze“, „i pluszcze“, subtelne zatarcie takiego bardziej uderzającego ucho rymu do „bluszcze“ w członie „i pluszcze zdrój“, gdzie wzmocnienie akcentacyjne pada na wyraz „zdrój“, wreszcie wogóle mniejsze pauzy między członami, większa płynność przejść. Przyćmiona dźwięczność doskonale zespala się z nastrojem obrazu. W ostatnim dwuwierszu rymują się początki i końce obu wierszy, szczelnie przystając do siebie i zamykając całość, przyczym rym do „za murem“ ukryty wewnątrz członu „lazurem wód“. Egzotyzm formy łączy się tu z egzotyzmem obrazu.

A oto jeszcze jedna z najbardziej muzycznych, melodyjnych strof liryki Staffa; słowo stało się tu płynne i śpiewne, znalazło się na granicy, poza którą leży już dziedzina muzyki:

„Nad pól pustoszą wznoszą się, płoszą
Pod tchnieniem wiewu, mdleją rozkoszą
Mgły modre, jak marzenia.
Czego się serce od snu spodziewa,
To cisza śpiewa, drzewa owiewa
Zachwytem upojenia...“ (Duszy tęsknica...).

Nietylko liryka, chociaż ona przedewszystkim, posługuje się rymem wewnętrznym. Używa go, zresztą zrzadka, epika i dramat dla wywołania efektów charakterystycznych. Oto np. w przemowie ks. Robaka z ks. IX takie miejsce:

„Dobrze napisał Baka, że śmierć dźga za katy
W szkarłaty i po suknie nieraz dobrze stuknie,
I po płótnie tak utnie, jak i po kapturze,
I po fryzurze równie, jak i po mundurze.
Śmierć matula, powiada Baka, jak cebula,
Łzy wyciska, gdy ściska, a równie przytula
I dziecko, co się lula, i zucha, co hula!

Ach, ach, majorze, dzisiaj żyjem, jutro gnijem!
To tylko nasze, co dziś zjemy i wypijem!" (P. T., Ks. IX).

Rymy Baki, niewybredne, zostały tu w całej pełni artystycznie zużytkowane: sypią się bez ładu i składu, stając się wyrazem gorączkowego niepokoju Robaka, chcącego zagadać swe tajne plany, zmącić czujność podejrzliwie stróżujących go wojskowych.

Jakkolwiek rym w najrozmaitszej postaci jest potężnym środkiem muzyczno-nastrojowym wiersza, jakkolwiek obfite bogactwo efektów się z nim wiąże, jakkolwiek ma duże znaczenie dla rytmiki wiersza, poezja polska posiada dość liczny zasób wierszy nierymowanych, t. zw. białych, którym brak końcowego jednobrzmienia nadaje odrębne, oryginalne piętno. Oto szereg przykładów:

„Tu pozwólcie, że wyjdzie na scenę poeta
I wziąwszy w usta konchę, bogatą perłami
Pieśniorodnemi, zabrzmi, jak jeden z aniołów,
Co Amfitrytę morzem błękitnem prowadzi
I ogłasza królową wesołym delfinom
Pieśnią pełną tryumfu..."
(Słowacki, Beniowski, Fragmenty).

„Gdy lud głosił go panem, Kirkor miecz błękitny
W trupiej ocierał szacie; widać, że głęboko
Dumał, jakiemi słowy myśl wyrazić zdoła.
Nakoniec rzekł: „O Lachy, ja nieznany rycerz,
Nie mogę przesławnemu władać narodowi;
Com uczynił, czyniłem nie dla wyniesienia
Głowy mojej, czyniłem to dla szczęścia ludu.
Jam stworzony do ciszy wiejskiej i prostoty,
Dla mnie za ciężką nawet była godność grafa,
I zniżyłem ją szczeblem, pojąwszy w małżeństwo
Zamiast jakiej królewnej ubogą chłopiankę;
Ona zamiast herbowych znaków połączyła
Z herby mojemi dzbanek, pełny malin; ona
Niepodobna królowej, ani państwa pany
Zechcą chłopianki dzieciom na przyszłość podlegać".
(Balladyna, A. IV, sc. 1).

Szczególniej pięknie, szeroko brzmią tutaj pierwsze wiersze, nacechowane prostotą i surową powagą.

„Rady zasięgnąć warto u człowieka,
Który się kryje w tej zaciszy leśnej;
Pobożny starzec — ma jednak w rozumie
Nieco szaleństwa: ilekroć mu prawisz
O zamkach, królach, o królewskich dworach,
To jak szalony od rozumu błądzi,
Miota przekleństwa, pieni się, narzeka;

Musiał od królów doznać wiele złego,
Więc teraz został przyjacielem gminu".
(Balladyna, A. I, sc. 1).

„W sławnej auli w Toledo
Uroczyście brzmią fanfary.
Na duchowny turniej spieszą
Różnobarwne ludu tłumy.

Nie jest to potyczka świecka,
Nie żelazo ma tam błyskać.
Bronią będzie tylko słowo
Scholastycznie wyostrzone.

Nie rycerscy paladyni
Walczyć będą w dam obronie;
Boju tego szermierzami
Jest mnich szary, oraz rabin..."
(Heine, Dysputa, przekł. M. Konopnickiej).

„To rzekł jenerał Sowiński,
Starzec o drewnianej nodze,
I szpadą się jako fechmistrz
Opędzał przed bagnetami;
Aż go jeden żołnierz stary
Uderzył w piersi i przebił...
Opartego na ołtarzu
I na tej nodze drewnianej".
(Słowacki, Sowiński).

Charakterystyczną cechę tych wierszy stanowi to, że ich rytmikę, dźwięczność, melodję uwydatniamy silniej, aniżeli wierszy rymowanych. I zjawisko to jest zupełnie naturalne. Z usunięciem rymu zniknęła nie tylko współdźwięczność końcowa, ale również i wyrazistość zamknięcia szeregu, wskutek czego tę stratę wynagrodzić muszą pozostałe czynniki.

Oryginalną próbę wierszy białych z rymami ukrytemi stworzył Słowacki we fragmentach Króla-Ducha:

„...O miejcie wiarę, że to, co śpiewam, tak było,
Pod mogiłą są ciała—lecz duchy mi żywe śpiewały,
Duchy w duchu—świat cały—globowy mi śpiewał,
Znów przelewał w łzy moje pieśń—a z łez czynił posągi..."

W tym czterowierszu nie rymują się ze sobą zakończenia wierszy, natomiast koniec pierwszego rymuje się z początkiem drugiego, koniec drugiego z środkiem trzeciego, tego zaś końcówce odpowiada początek ostatniego szeregu.

Wreszcie wspomnieć jeszcze należy o obfitującym w efekty zjawisku rytmicznym, jakim jest przerwanie szeregu rytmicznego. Oczywiście, przerwanie musi być wyraźnym przerwaniem, a nie jedynie krót-

szym wśród dłuższych wierszem. Dla tego najsilniejsze wrażenie sprawiają przerwane szeregi następujące po większej liczbie wierszy jednakiej budowy np. w rymowanych trzynastozgłoskowcach, jedenastozgłoskowcach wiersz przerwany w połowie, pozbawiony rymu. Koniecznym warunkiem wrażenia jest, aby szereg przerwany nosił cechy podobieństwa z poprzedniemi szeregami, różnice zaś by wskazywały, że to taki jak poprzednie szereg został przerwany. Przerwa w szeregu rytmicznym zmusza nas do wewnętrznego wykończenia szeregu, utrzymuje w nastroju muzycznym, związanym z poprzednio podaną treścią, a nie określanym już dokładnie przez słowa. Zamilczenia takie rytmiczne, umotywowane biegiem uczuć i myśli utworu, posiadają siłę niezwykłej wymowy. Obfitych przykładów dostarcza tak psychologicznie wierna, a piękna artystycznie spowiedź Jacka Soplicy (Ks. X):

„Biłem się za kraj, gdzie, jak? zmilczę. Nie dla chwały
Ziemskiej biegłem tylekroć na miecze, na strzały...
Milej sobie wspominam nie dzieła waleczne
I głośne, ale czyny ciche, użyteczne
I cierpienia, których nikt...“

Obok takich przerwanych szeregów, nie należących ze względu na rym do żadnego z otaczających wierszy, spotkać można w wyznaniach Jacka i takie, w których z niedokończeniem rytmu łączy się brak oczekiwanego rymu:

„Szatan dumy zaczął mi lepsze plany raić:
Zemścić się krwawo, ale powód zemsty taić,
Nie bywać w zamku, miłość z serca wykorzenić,
Puścić w niepamięć Ewę, z inną się ożenić,
A potem... potem jaką wynaleźć zaczepkę,
Pomścić się...“

W tejże spowiedzi odnajdujemy i taką całą grupę przerwanych szeregów:

„Uciekłem z kraju!...
Gdziem nie był? com nie cierpiał?...
Aż Bóg raczył lekarstwo jedyne objawić:
Poprawić się potrzeba było i naprawić
Ile możności to...“

Liczne przykłady można odnaleźć u innych poetów:

„Więc wkoło—wioski w wieńce kaliniane
    Strojne, i roki, poświęcone duchom,
Mogiły, kozom i pasterzom znane,
    Trzody, dziwiące się ptaków rozruchom.
Mogiły dawne, dawno zapomniane!
    Dawno oddane mgłom i zawieruchom!
Z darni odarte...“ (Król-Duch, Rapsod I, P. I).

„Wszędzie miłośne twoje oddychanie
Liczyło mi czas, co upływał w ciszy;
W tych strofach jeszcze, kiedy rym ustanie,
Niechaj czytelnik na końcu usłyszy
Moje twych biednych stóp pocałowanie,
Bo łez nie słyszał..." (Beniowski).

„Młoda Marja do tańca każe stroić lutnie
I usiadła—spoczywa... Nagle do sąsiada
Rzekła: „Ach, kogoś braknie!"—Tu podkówka utnie
W takt mazurka.—„On umarł",—sąsiad odpowiada.
„Cichoż na jego grobie?"—„Słowików gromada
Śpiewa na srebrnej brzozie cmentarza tak smutnie,
Że brzoza płacze..." (Słowacki, W albumie M. Wodzińskiej).

„Pamiętam tylko, że promień zachodu
Cały się na twarz rzucał Chrystusowi,
Kiedy na palec jej zimny jak z lodu
Kładłem pierścionek..." (W Szwajcarji).

„Czy to już koniec?... Koniec wszystkiego?... Ktoś płacze...
Cicho! cicho!... Kto płacze?... Za mną?... Czy nade mną?
Czy płacze, że już koniec?... Nie widzę nic... ciemno...
Gdzieś w zwalonych ruinach puhają puhacze...
Nadchodzi czarna, głucha noc..." (Staff, Smutek).

„Bo on tam pono niebiosa otwiera,
pokój i życie daje wiekuiste;
a które serce przeżegna—jest czyste,
a którą duszę wezwie—nie umiera!
Chrystus Go zowią..." (Żuławski, Prorok miłości).

Czytałem księgę w prześwietlonych zbożach —
kronikę Twoich męczarń i Twych bólów świętych —
wtem jakby świat mi roztęczył się w oczach
i jakby kwiaty szumią w stepach wniebowziętych:
takżeś się cieszył, gasnąc—tak radował w Panu,
konając—i czułem ból Twojego ciała,
i dusza moja—ach, gorzko płakała,
żeś jej tam nie wziął—jak kłos zżęty z łanu
i rzucony na drogę pod żelazne koła
w pył..." (T. Miciński, W mroku gwiazd, Sen).

Odmianę przerwanego szeregu stanowi wypadek, gdy szereg posiada rym, wiążący go z którymś z poprzednich szeregów:

„Noc... Deszcz ustał wiosenny... Mokrych bzów woń świeża
Dymi z sennych ogrodów... W pierś sercem bogatą
Fala nurtów tajemnych przypływem uderza —
Okwita wiosna krótka... mija... Idzie lato,

Noc, czekania powagą i mgłami osnuta,
Gwiazdami lśnią wilgotne szafirów bezbrzeża,
I milczenie wokoło niby w przeddzień święta,
I czuję, — że najwyższa życia mego nuta,
Jeszcze nie wzięta...“
(M. Wolska, Święto słońca).

ROZDZIAŁ XVII.

Melodja wiersza, tempo i dźwięczność wypowiedzenia.

O ile w prozie wobec swobodniejszego ruchu rytmicznego ukształtowanie melodji odznacza się różnorodnością, o tyle ściślejsze uporządkowanie rytmiczne wiersza prowadzi nie zawsze, ale często do ściślejszego, bardziej równomiernego ukształtowania melodji. Wyrazistość tego ukształtowania zależy od wyrazistości, z jaką element melodyjny występuje w nastroju poety.

Sievers w pracy p. t. „Ueber Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung“ (str. 27, 8) w następujący sposób formułuje punkty wytyczne dla badań nad melodją wiersza:

„Należy teraz domagać się, aby strona melodyjna utworów poetyckich była również badana i opisywana starannie. Opis powinien obejmować wszystkie punkty, co do których można ustalić coś pewnego. Z takich punktów na razie nasuwają się pod uwagę następujące:

1) Specyficzny ton, t. j. pytanie, czy utwór wymaga przy odczytaniu wysokiego, średniego, nizkiego tonu, czy wysokość jest stała lub zmienna i t. p.

2) Specyficzna wielkość interwalów, t. j pytanie, czy poeta rozwija melodję za pomocą dużych, średnich, małych odległości, przyczym szczególną należy zwracać uwagę na granice minimalnych i maksymalnych odległości.

3) Specyficzne następstwo tonów, które może być swobodne lub uporządkowane. W pierwszym wypadku ton następuje po tonie, poddany jedynej zasadzie, aby wysokość odpowiadała treści i nastrojowi. W drugim wypadku następstwo tonów jest tak lub inaczej planowo uregulowane.

4) Użycie specyficznych przejść tonów w miejscach charakterystycznych wiersza, szczególniej użycie pewnych spadków w zakończeniu wiersza.

5) Pytanie co do specjalnych składników fonetycznych wiersza, niosących na sobie melodję. Idzie tu przedewszystkim o to, czy wszystkie rodzaje zgłosek są odczuwane jako równie ważne dla tworzenia się melodji, czy też schemat melodji opiera się jedynie na następstwie tonów akcentowanych i najbardziej akcentowanych miejsc, a więc przedewszystkim wzmocnień rytmicznych. Ostatni sposób jest wogóle najzwyklejszy.

Na nagim opisie poprzestać jednak nie możemy. Musimy dalej zapytać, najpierw ogólnie: co i w jakim stopniu dodaje wybór określonego typu melodyjnego do charakterystyki i oddziaływania formy utworu lub jego części, następnie specjalnie: jakie efekty zamierzył i osiągnął poeta przez jakiekolwiek zmiany tego typu..."

Jako ilustrację swych wywodów podał Sievers badania nad budową melodyjną wierszy „Fausta", gdzie w pierwotnej redakcji osoby są charakteryzowane za pomocą panującej formy kadencji melodyjnej, t. j. powracającego spadku lub wzniesienia głosu w zakończeniu każdego wiersza. Metodyczne badanie melodji wiersza może, zdaniem Sieversa, oddawać usługi przy ustalaniu autorstwa tekstów. Z jedenastu „Friederikenlieder", przypisywanych Goethemu, tylko sześć nosi wybitne cechy układu melodyjnego, właściwego utworom Goethego, pięć pozostałych, których układ melodyjny jest odmienny, współczesna krytyka uznała za utwór obcego pióra.

Utrwaloną melodję wybranych wierszy polskich musi poprzedzić kilka uwag. Najpierw co do samego tekstu. Należało odnaleźć zwrotkę, biegnącą płynnie, swobodnie, bez przycisków rytmicznych, gdzie rozczłonkowanie rytmiczne w mniejszych, jak większych grupach, godziłoby się z rozczłonkowaniem akcentacyjnym. Dalej zjawiła się konieczność ustalenia, czy melodja wybranego tekstu jest melodją przedmiotowo daną, czy podmiotowo do utworu wprowadzoną. Cały szereg prób, w których ten sam tekst był odczytywany przez dziesięć osób, przyczym każda osoba była dla uniknięcia sugiestji poddawana próbie oddzielnie, ustalił, że melodja biegła zawsze mniej więcej podobnie, w kilku wypadkach niemal ściśle tak samo. Oczywista, co do bezwzględnej wysokości przeciętnego tonu były różnice, naturalne wobec różnic wieku i płci czytających. Względnie—do danego głosu średnia wysokość tonów była określana jednakowo przy pomocy terminów: wysoko, średnio, nizko. Wynik przedstawiony jest za pomocą systemu znaków, opisanego na str. 18, 19.

Przedmiotem najobszerniejszej analizy melodyjnej był złożony z rosnących dytrochejów czterowiersz Pola z „Pieśni o ziemi":

„Jak potopu świata fale,
Zamrożone w swoim biegu,
Stoją nagie Tatry w śniegu,
By graniczny słup zuchwale...“

Tempo średnie; dla całości mnie więcej siedem z połową, do ośmiu sekund, wiersz każdy trwa od 1,5 sek. do prawie 2. Nuty, oznaczone literą A, odpowiadają interpretacji męskiej, trzy następne, oznaczone kolejnemi literami B, C, D, — interpretacji kobiecej. Tablice, opatrzone temi samemi literami, przedstawiają graficznie rysunek każdej melodji, umożliwiając dokładne ich porównanie.

Na tablicach dla ułatwienia opuszczono dźwięki mniej wyraziste w danej zgłosce, które jednak w nutach są zaznaczone.

Rozpatrując tablice, musimy zdać sobie sprawę z tego, co tu należy policzyć na karb właściwości indywidualnych wybranych osobników. Otóż przedewszystkim rzuca się w oczy różny ogólny bieg melodji: na A melodja równo, stopniowo wznosi się w górę do trzeciego wiersza włącznie, poczym spada do zakończenia; w B melodja cokolwiek zbiega na dół do trzeciego wiersza, poczym szybko skacze w górę i spada ostro w dół na zamknięcie; w C mamy wyraziste wygięcie w dół (wiersz drugi) i stopniowe wzniesienie się w górę (człon 7), poczym następuje zamykający całość spadek; w D wreszcie melodja zbiega stopniowo ale dość silnie w dół do członu czwartego, by następnie zlekka, słabo się podnieść. Nadto widzimy, że melodje rozwijają się w obrębie ośmiu, sześciu, czterech półtonów. To są różnice wybitne, i nie w nich, oczywista, szukać należy źródła podobieństw, które stwierdziło ogólne wrażenie, które odnalazł słuch. Są to wszystko właściwości, zależne od naszego ustroju, rozległości skali głosowej, stanu zdrowia, odpowiedniego wyćwiczenia. Inny łuk nakreśli przeciętna melodji, wypowiedzianej przez śpiewaka, deklamatora, inny przez znużonego pracą pedagoga, a przecież mimo wszystko podobieństwo da się uchwycić. Na czym ono polega? Wracając do naszych tablic, przyjrzyjmy się bacznie stosunkom obu wzmocnień rytmicznych każdego dwuczłonu. Cóż się okaże? Oto na tabl. A na osiem dwuczłonów w pięciu wypadkach drugie, silniejsze wzmocnienie ma dźwięk wyższy, aniżeli pierwsze; na tabl. B panuje ten sam stosunek w tej samej liczbie dwuczłonów; na tabl. C w siedmiu dwuczłonach na osiem mamy ten sam stosunek; na tabl. D znów w pięciu dwuczłonach. Należy przytym zaznaczyć, iż właściwie ostatnie dwuczłony nie powinny być wliczane do tych stosunków, bo w nich z zasady musi być spadek głosu, zamykający całość.

Rozpatrując z kolei osłabienia rytmiczne po pierwszych wzmocnieniach, otrzymujemy następujące stosunki: w A na osiem osłabień pięć ma dźwięk niższy od poprzedzającego wzmocnienia rytmicznego;

w B wszystkie są niższe; w C mamy niższych sześć, w D—7. Równie charakterystyczny jest stosunek pierwszego osłabienia do drugiego wzmocnienia. Co do ostatnich osłabień rytmicznych każdego dwuczłonu, to panuje tu taka różnorodność, iż raczej wyodrębniają one różne interpretacje, aniżeli zbliżają. Sumując nasze spostrzeżenia, dochodzimy więc do wniosku ostatecznego, że najsilniej ujawniający się rysunek melodji analizowanej zwrotki tkwi w pierwszych trzech zgłoskach dwuczłonów, gdzie w przeważającej liczbie występuje stosunek taki: pierwsze wzmocnienie rytmiczne niższe od drugiego, mocniejszego, pierwsze osłabienie rytmiczne niższe od poprzedzającego wzmocnienia.

Nuty i tablica, oznaczone literą E, są utrwaleniem interpretacji męskiej melodji początkowego czterowiersza z „Pieśni o ziemi":

„Coraz ciszej. Wrzesień, wrzesień!
Słońce rzuca blask z ukosa,
I dzień krótszy, chłodna rosa,
Ha, i jesień! polska jesień!"

Wybitna odmienność rysunku melodji zależy tu od dwuch czynników: rozczłonkowania akcentacyjnego i zabarwienia uczuciowego. Rozczłonkowanie akcentacyjne czterowiersza A stanowi spójną całość, tu zaś rozpada się na trzy łańcuchy, a szeregi są oddzielone od siebie niemal jak łańcuchy silnemi spadkami głosu. Z drugiej strony znaczne zmiany nastroju w obrębie zwrotki wywołują w odpowiednich miejscach (dwuczłon 2, 3 i 6, 7, 8) wielkie skoki i spadki melodji, która obejmuje znacznie większą skalę.

Opierając się na opracowanym tutaj materjale, nie mamy prawa twierdzić bezwzględnie, że wszystkie wiersze „Pieśni o ziemi" mają jednakową budowę melodyjną, przedstawiają jeden typ z nieznacznemi odchyleniami, chociaż takie przypuszczenie ma wszelkie cechy prawdopodobieństwa, jak wskazują nasze przykłady. Należy tylko pamiętać, iż rozczłonkowanie akcentacyjne może bardzo silnie przekształcać normalny typ melodyjny, co wynika z zestawienia tablic A i E.

Nuty i tablica, oznaczone literą F, dają obraz interpretacji męskiej melodji czterowiersza początkowego z utworu Zaleskiego „Śpiew poety":

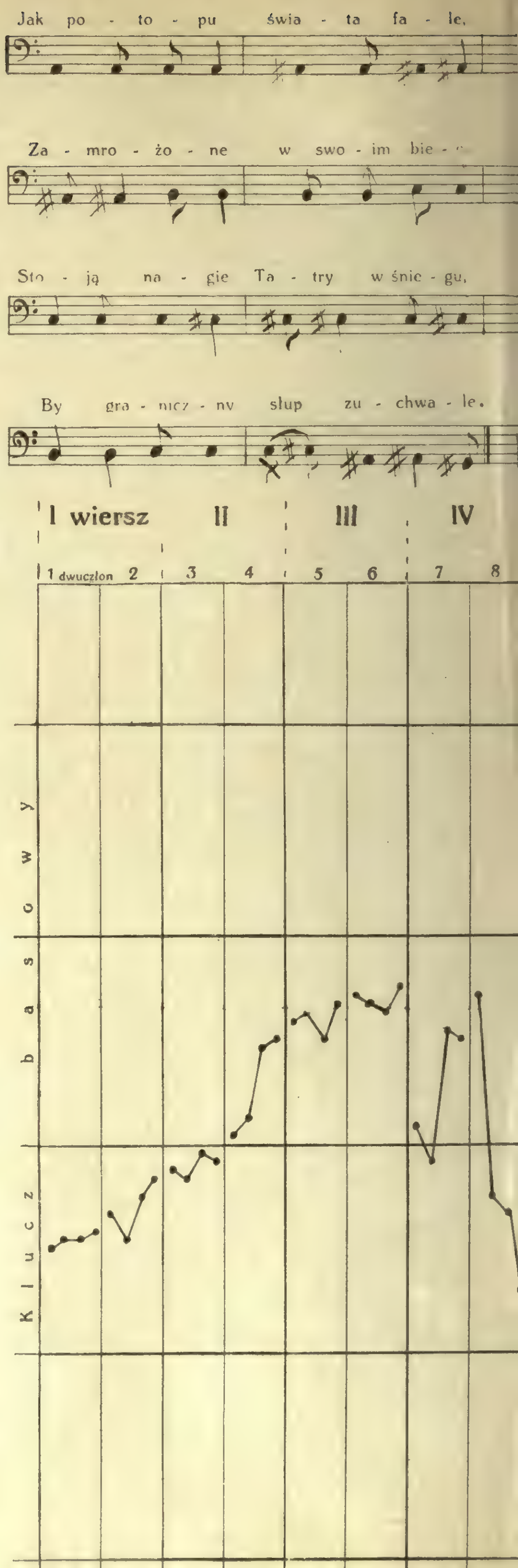
„Gdy na górach świta dzionek,
A w dolinie srebrzy rosa,
I ja śpiewam, jak skowronek,
I ja lecę pod niebiosa".

Czterowiersz ten pod względem budowy rytmicznej zupełnie zgodny z poprzedzającemi, pod względem melodyjnym robi wrażenie zupeł-

B.

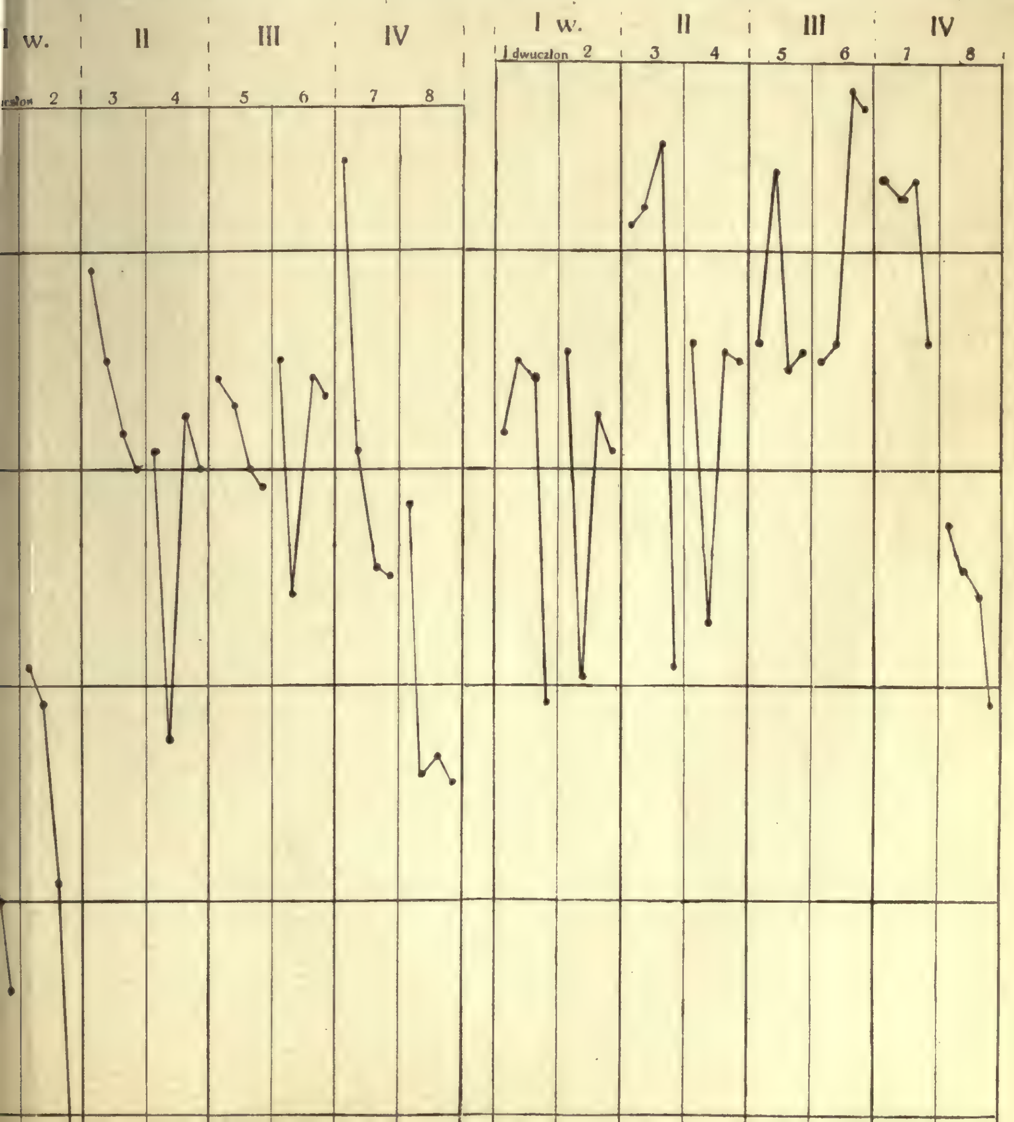

Jak po - to pu świa - ta fa - le,
żo - ne w swo - im bie - gu,
Sto - ją na - gie Ta - try w śnie - gu,
By - gra - nicz - ny słup zu - chwa - le.
I w.
II
III
IV
1 dwuczłon 2
3 4
5 6
7 8

A.

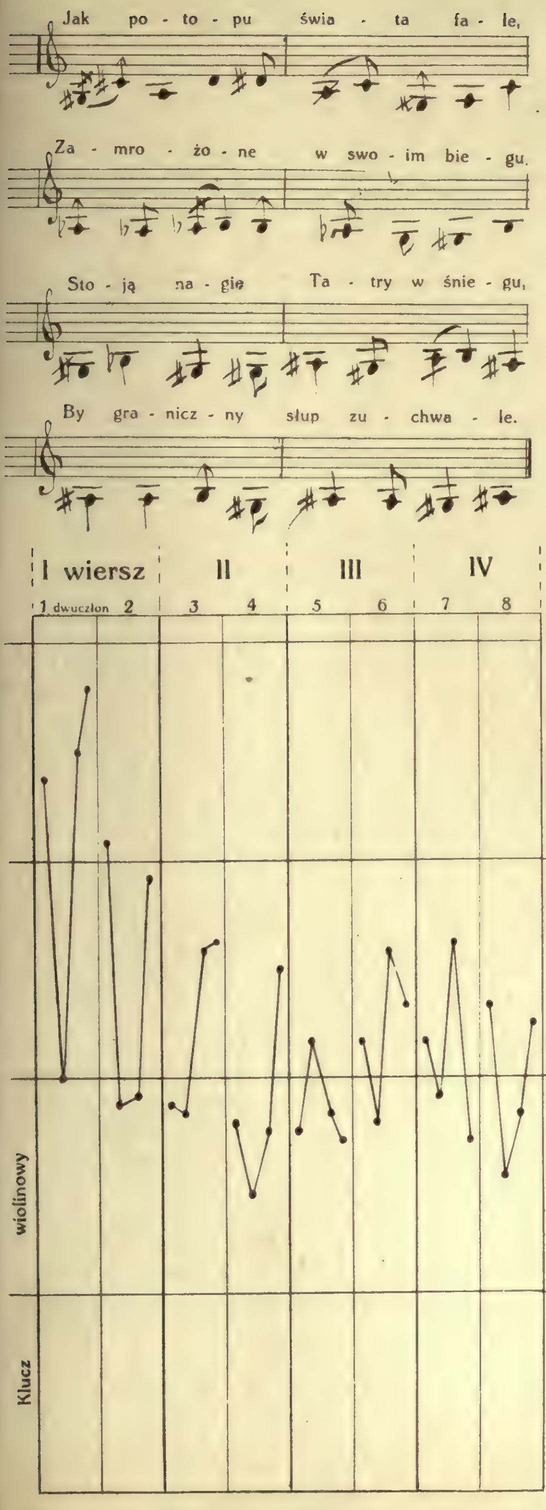

Jak po - to - pu świa - ta fa - le,
Za - mro - żo - ne w swo - im bie -
Sto - ją na - gie Ta - try w śnie - gu,
By gra - nicz - ny słup zu - chwa - le.
I wiersz
II
III
IV
1 dwuczłon 2
3 4
5 6
7 8
Klucz basowy

F.

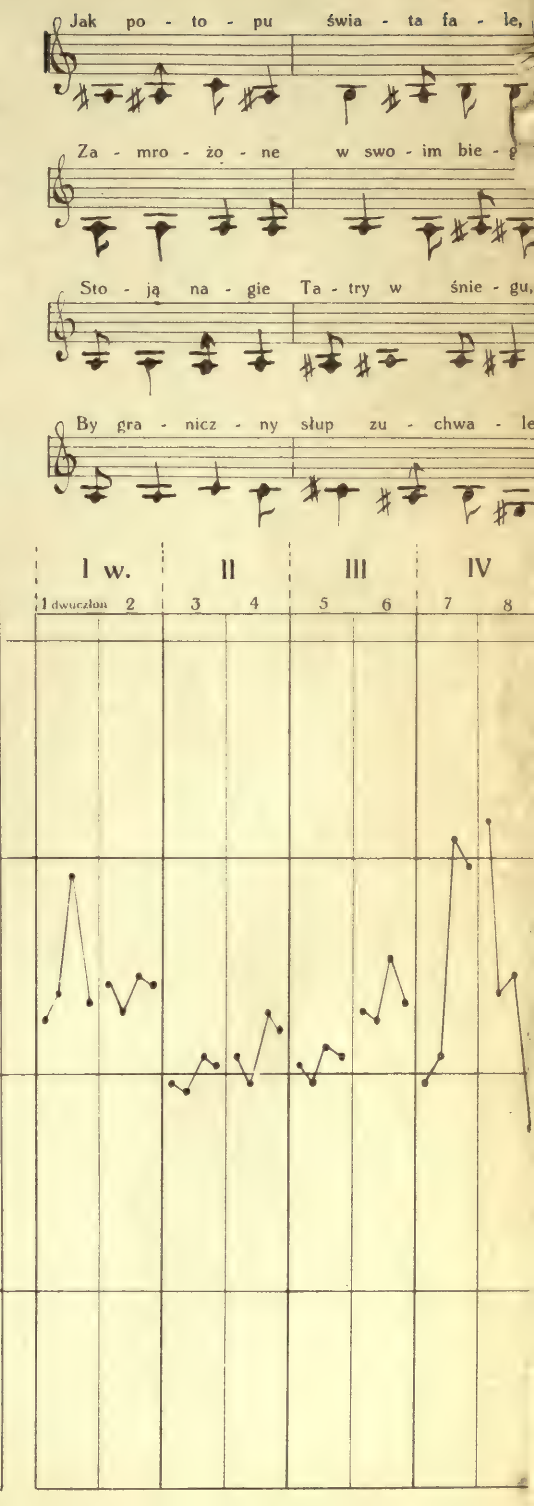

-raz ci - szej. Wrze - sień! wrze - sień!
-ońce rzu - ca blask zu - ko - sa.
I dzień krót - szy, chłod - na ro - sa,
Ha i je - sień, pol - ska je - sien!
Gdy na gó - rach świ - ta dzio - nek,
A w do - li - nie sre - brzy ro - sa,
I ja śpie - wam jak sko - wro - nek,
I ja le - cę pod nie - bio - sa.


I w. II III IV
-człon 2 3 4 5 6 7 8
I w. II III IV
I dwuczłon 2 3 4 5 6 7 8

D.


Jak po - to - pu świa - ta fa - le,
Za - mro - żo - ne w swo - im bie - gu,
Sto - ją na - gie Ta - try w śnie - gu,
By gra - nicz - ny słup zu - chwa - le.
I wiersz
II
III
IV
1 dwuczłon 2
3 4
5 6
7 8
wiolinowy
Klucz

C.


Jak po - to - pu świa - ta fa - le,
Za - mro - żo - ne w swo - im bie - g
Sto - ją na - gie Ta - try w śnie - gu,
By gra - nicz - ny słup zu - chwa - le
I w.
II
III
IV
1 dwuczłon 2
3 4
5 6
7 8

nie odmienne. Zestawiając jego tablicę graficzną z tablicą A, odnajdziemy, że istota różnic tkwi w innym stosunku wzmocnień rytmicznych i osłabień, które tutaj układają się w ten sposób, że pierwsze wzmocnienie pierwszego dwuczłonu jest niższe od drugiego wzmocnienia, pierwsze wzmocnienie drugiego dwuczłonu wyższe od drugiego, pierwsze trzeciego—niższe, pierwsze czwartego—wyższe, piąty dwuczłon podobny do czwartego, w szóstym pierwsze wzmocnienie niższe od drugiego, w siódmym dwuczłonie oba równej wysokości, ósmy ma pierwsze wzmocnienie wyższe i spadek na zamknięcie. Co do pierwszych osłabień, to idą one naprzemian to wyżej od poprzedzającego wzmocnienia, to niżej, stosunek do osłabienia następującego mało charakterystyczny; ostatnie wzmocnienia dwuczłonów przeważnie niższe od poprzedzających, to jest drugich w dwuczłonie wzmocnień.

Zabarwienie uczuciowe ujawnia się w objęciu przez melodję większej skali; wiersz posiada dwa naciski rytmiczne, zmieniające nieco rysunek melodji. Tempo wiersza lekkie, ruchliwe, w interpretacji całość zmusza do użycia głosu wysokiego, co tablice porównawczo ilustrują.

Gdybyśmy chcieli odwrócić stosunki melodyjne obu tekstów: A i F, t. j. czytać wiersz Zaleskiego według melodji wiersza Pola i odwrotnie, nie tylko przyjdzie nam to z trudnością, ale nadto wygłoszenie będzie wywierać efekt komiczny parodji.—

O tempie wiersza obok jak w prozie nastroju uczuciowego decydują inne jeszcze czynniki.

Mowa wiązana jest to mowa wyidealizowana, posiadająca maximum wartości muzykalno-rytmicznych; ażeby się one uwydatniły w pełni, wymaga wogóle tempa, wolniejszego od prozy, tę samą sytuację malującej.

„Tempo silnie wpływa wogóle na rytm, ponieważ zmienia nie tylko trwanie taktów, lecz także stosunki akcentów (wzmocnień) i grupy rytmiczne. Przy szybkim czytaniu występuje mniejsza liczba akcentów, zato są one wyrazistsze, silniejsze; przy wolnym czytaniu akcenty ujawniają się liczniejsze, subtelniej zróżniczkowane i dla tego słabiej różniące się wzajem. Przy szybszym tempie pauzy są mniej liczne i wyrazistsze; przy powolniejszym—przerwy występują mniejsze i subtelniejsze“ (Minor, Neuhochdeutsche Metrik, str. 24—5). Odwrotnie przeto i rytm wpływa na tempo. „...Każda miara wierszowa ma właściwy sobie ruch, odrębne tempo... Wogóle można powiedzieć, że szybszy ruch wiersza zależy od liczby osłabień...“ (Minor, tamże). Przy równej liczbie osłabień jamby mają szybsze tempo od trochejów [1]).

---

[1]) W. Wundt, Grundzüge der physiologischen Psychologie III, str. 149.

Analiza tempa wierszowego musi się liczyć z trzema czynnikami: stałym zwalnianiem tempa wierszy w stosunku do prozy, tempem uczuciowym, zależnym od nastroju i jego wahań, wreszcie z tempem formy rytmicznej.

Dźwięczność wypowiedzenia w wierszu podobnie jak w prozie zależy od treści, od nastroju. Oddziaływa na nią ponadto tempo i rytm, którego każdy rodzaj ma właściwy sobie sposób wypowiadania. Wreszcie forma wierszowa stale kojarzy się z większą dokładnością i subtelnością cieniowań dźwięczności wypowiedzenia.

Należy dokładnie rozróżniać dźwięczność wypowiedzenia od wzmocnień akcentacyjnych, gdyż na tym tle mogą powstawać liczne nieporozumienia. Mleczko na str. 177 pracy „Serce a heksametr" czyta znany wiersz Słowackiego w Beniowskim:

„On lubi huczny lot olbrzymich ptaków..."

w ten sposób:

„On lubi huczny lot olbrzymich ptaków..."

Podobne wybijanie wzmocnień nawet z uwzględnieniem subtelnych różnic niszczyłoby jedność rytmiczną, płynność tego wiersza i wymagałoby zwolnienia tempa niezgodnie z nastrojem. Do takiego odczytania stosowałoby się westchnienie Szyllera w liście do Körnera: „Czy nie należałoby raczej mego dzieła pisać prozą podobnie jak wszystkie rzeczy, przeznaczone dla sceny wobec tego, że deklamacja przecież czyni wszystko, by zniszczyć budowę wiersza". (Cytata u P. Verrier w „Essai..." I, str. 140). Jedyną możliwą interpretacją, moim zdaniem, jeśli uwzględnimy rytm i tempo poprzednich szeregów, jest następująca:

„On | lubi huczny || lot | olbrzymich ptaków..."

To, co słyszymy poza wzmocnieniami, wskazanemi tutaj, należy już nie do rytmu a do dźwięczności wypowiedzenia, energji artykulacji całych wyrazów.

ROZDZIAŁ XVIII.

Harmonja głoskowa.

W prawdziwym dziele sztuki wszystkie czynniki formalne jednoczą się harmonijnie dla najdoskonalszego uwydatnienia treści. Pod wpływem samorzutnej zdolności twórczej i rozmysłu artystycznego niewyraźna, porozrywana na drobne cząstki melodja mowy pospolitej przybiera tu kształt pełny i wykończony, rozczłonkowanie akcentacyjne

zmienia się w gibki, wyrazisty rytm, tempo otrzymuje muzyczne ustopniowanie, a dźwięczność wypowiedzenia nabiera subtelnych odcieni [1]). W związku z ostatnim czynnikiem pozostaje jedna jeszcze strona dźwiękowa każdego zdania i każdego utworu poetyckiego—harmonja głoskowa, na którą składa się właściwy pewnemu wypowiedzeniu dobór głosek i ich następstwo.

Każdy dźwięk wywiera pewne wrażenie. Mówimy o dźwiękach poważnych, twardych, ostrych, chrapliwych, wrzaskliwych, przenikliwych, przeraźliwych albo odwrotnie: miękkich, rzewnych, słodkich, pieszczotliwych i t. p. Zdanie, rozważane pod względem akustycznym, składa się z następujących po sobie i łączących się ze sobą dźwięków, głosek (fonem). Dźwięki te i ich powiązania, niezależnie od wyrażonej przez nie treści, wywierają pewne wrażenia, które codzienne doświadczenie ujęło w całym szeregu bardzo zróżniczkowanych określeń. Obok nauko-

---

[1]) Zgodnie z odmianami formy dźwiękowej: czystą, uczuciową i artystycznie ukształtowaną, współczesna nauka i praktyka deklamatorska ze względu na cele i okoliczności użycia trzy wyróżnia odrębne dykcje czyli sposoby mówienia: mowę codzienną, dykcję artystyczną umiarkowaną, zwykle stosowaną w czytaniu, i deklamację w dodatnim słowa znaczeniu. Pierwszą cechuje na ogół tempo dość szybkie, rytm słabo zaznaczony, melodja zależnie od osobnika subtelna, ruchliwa lub jednostajna, wymawianie pobieżne, niedbałe; drugą—tempo zwolnione, rytm i melodja zaznaczone dokładniej, wymawianie głosek wyraźne, łączenie zgłosek przeważnie płynne; trzecia wreszcie posługuje się wszelkiemi zmianami tempa przy średnim tempie wolniejszym od poprzednich, melodją bogatą, różnorodną i estetycznie uregulowaną, rytmiką wyrazistą, wymawianiem artystycznie wydoskonalonym. W ten sposób otrzymujemy skalę o trzech stopniach, gdzie każdy stopień wyższy oddala się od pospolitości codziennej, i doskonaląc, uszlachetniając swe środki przechodzi w dziedzinę sztuki. Zarówno podział, jak charakterystyka pobieżna każdego stopnia opiera się na cechach przeważających, które nie wyłączają możliwości odchyleń, chwilowych przejść z jednej dziedziny do drugiej, wzajemnych przybliżeń; istnieją także rodzaje mieszane, jak np. czytanie szkolne, mechaniczne, gdzie wady mowy codziennej łączą się z nieumiejętnym posługiwaniem się środkami dykcji artystycznej umiarkowanej, lub deklamacja t. zw. realistyczna, gdzie doskonałość artystyczną trzeciego stopnia nagina się i ściąga gwałtem do poziomu szarej pospolitości; rodzaj pośredni między drugim i trzecim stopniem stanowi t. zw. recytacja. Co do trzeciego stopnia—deklamacji w dodatnim słowa znaczeniu, to wyróżnić tu wypada także na podstawie cech panujących: deklamację liryczną, pełną subtelnych przejść, odcieni, płynnie ujawniającej rytm i melodję, deklamację epiczną, nacechowaną spokojem, szerokim tchnieniem opowiadacza rzeczy minionych, wreszcie deklamację dramatyczną, której wybitną właściwość stanowią wyraziste zarysy użytych środków, zdecydowane przejścia, ostre przeciwstawienia. I tu, jak w poprzednim podziale, istnieje niezliczona mnogość stopni pośrednich, zbliżeń lub przejść chwilowych, dłuższych lub krótszych z jednego rodzaju do drugiego. (E. Landry, La théorie du rythme et le rythme du français déclamé str. 131 — 145). Porów. nadto: Jean Blaize, L'art de dire; Georges le Roy, La diction française par les textes; w języku polskim: J. Tenner, Sztuka żywego słowa.

wej klasyfikacji dźwięków mowy na podstawie miejsca i sposobu artykulacji istnieją nazwy, ściślej niejako formułujące wrażenie każdej poszczególnej głoski, a więc rozróżnienia spółgłosek twardych i miękkich, pieszczonych, świszczących, syczących, wybuchowych, powiewnych, rozróżnienia samogłosek (pełnogłosek według terminologji najnowszej): ciemnych — u, o, ą; jasnych: a, e, ę, y, i; poważnych: u, o, ą, a; ostrych: y, i.

Jakkolwiekbyśmy patrzyli na podobne podziały, stwierdzają one niezaprzeczalnie jeden fakt, że dźwięki mowy,—głoski, wywołują różne wrażenia. Wrażenia te ulegają rozmaitym zmianom zależnie od połączenia wzajemnego głosek, zależnie od wysokości tonu, zależnie od tego, czy głoski należą do wzmocnienia akcentacyjnego, czy osłabienia, gdyż wzmocnienie jakby wznosi zgłoskę ponad inne, silniej zaznacza, oświetla jej brzmienie w świadomości, zacierając poniekąd inne. Wreszcie wybitną rolę gra tu dźwięczność wypowiedzenia, o której mówiliśmy poprzednio.

Działanie dźwięków mowy wyłącznie jako dźwięków na nasz ustrój nie jest dziedziną wszechstronnie zbadaną, dwa jednak można tu wyróżnić zasadnicze czynniki, warunkujące wspomniane działanie: wrażenia akustyczne i czucia ruchowe. Co do pierwszych wiemy, że dźwięki naszej mowy dzielą się na tony i szmery, oraz że różnią się barwą, zabarwieniem, tembrem. Każda głoska składa się z licznych tonów prostych [1]), będących tonami częściowemi (parcjalnemi) w stosunku do całości dźwięku. Wysokość dźwięku zależy od najsilniejszego tonu częściowego, który otrzymuje miano tonu zasadniczego; liczba i siła tonów częściowych, zwanych tonami harmonicznemi tonu zasadniczego, inaczej przytonami, nadtonami, jeżeli użyć słownictwa niemieckiego, ober-, lecz i według badań Riemanna — untertonami, nadaje dźwiękom barwę, tembr. Dźwięki jednej wysokości różnych instrumentów: fletu, skrzypiec, ludzkich narządów głosowych, posiadają charakterystyczną odmienną barwę; barwa różni samogłoski naszej mowy, wypowiadane na tej samej wysokości. Tony pełne, głębokie zależą od przewagi pierwszych, niższych tonów harmonicznych, jasne, ostre, przenikliwe lub krzykliwe—od przewagi wyższych.

---

[1]) Tonem prostym nazywamy ton, powstający z sumowania fal głosowych prostych czyli czystych. „...Zdaje się, że pełny dźwięczny głos ludzki, w środkowym swym rejestrze śpiewając samogłoskę „u“, wytwarza dźwięk o fali bardzo zbliżonej do fali prostej“. (H. Helmholtz, Fizjologiczne przyczyny harmonji muzycznej, str. 93). Bezwzględnie prosty ton w naturze nie istnieje, jest abstrakcją; najbardziej zbliżony do tonu bezwzględnie prostego jest ton kamertonu, prawie pozbawiony tonów harmonicznych. Dźwięki fletu szczególniej w rejestrze dolnym również zbliżają się dość znacznie do tonu prostego.

Drugim czynnikiem, od którego zależą wrażenia dźwięków mowy, są czucia ruchowe, związane z wypowiadaniem i wysłuchiwaniem dźwięku, oraz asocjacje tych czuć z czuciami ruchowemi, towarzyszącemi innym uczuciom i stanom. Czucia te i skojarzenia przyczyniają się do wywoływania pewnych nastrojów [1]).

Ale głoski łączą się w wyrazy i zdania, t. j. w całości, zawierające pewną treść, która również wywiera wrażenie. Stąd rozważanie teoretyczneprowadzi do przyjęcia dwuch wypadków: pierwszego, kiedy oba wrażenia: treści zdania i harmonji głoskowej, mniej lub więcej przystają do siebie, jakby wspierając się wzajemnie, i drugiego, gdy oba wrażenia mniej lub więcej nie godzą się ze sobą. Wskazane stosunki mogą albo wcale nie dochodzić do naszej świadomości, albo dochodzić do niej tylko chwilami, jak w mowie potocznej czy prozie naukowej, gdzie całą uwagę pochłania wyłącznie treść. Poezja jednak poczyna sobie inaczej. Poeta, ten wyjątkowy władca, który zna do najdrobniejszych szczegółów życie swych poddanych, dla którego słowo nie ma tajemnic, który przenika wszystkie wartości zewnętrzne i wewnętrzne żywego materjału językowego, poeta odnajduje równoważniki dla swoich przeżyć w słowach, zdaniach jako całościach dźwiękowo-znaczeniowych [2]). Do sztuki

[1]) „Mówiliśmy już o wrażeniu chropowatości, zależnym od pewnych połączeń spółgłoskowych. Podobnie inne dźwięki wywołują właściwe sobie wrażenia: ciemne u, ostre i, lekko sunące e, miękkie w. Przy objaśnianiu tego charakteru dźwięków, który tak dokładnie wyczuwamy, należy uwzględnić dwa różnorodne punkty widzenia. Po pierwsze musimy wziąć pod uwagę, że czysto akustyczna strona mowy działa na nas w sposób określony; powtóre przyczyniają się do tego charakterystycznego zabarwienia uczucia i ruchy naszych narządów głosowych, potrzebne do wytworzenia dźwięku. Dźwięk albo kombinacja dźwięków, których wytworzenie wymaga wysiłku albo silnego napięcia muskułów czy silnego wydechu, nastraja nas odpowiednio. Niektóre grupy dźwiękowe wymagają ruchów narządów jamy ustnej, analogicznych do tych, które są właściwe pewnym uczuciom i czuciom zmysłowym...“ (Roetteken, Poetik, str. 44, 45).

[2]) Jak poeta odczuwa wszystkie wartości, zamknięte w słowie, z jaką subtelnością i intensywnością ujawniają mu się one, o tym dostateczne wyobrażenie dać mogą następujące wyjątki ze Słowackiego:

„Jakie wyrazy tęskne, smutne, śliczne,
Długoechowe i melancholiczne
Z ust mu jęczały...“ (Wacław).

„ . . . . . Któżby, nie zajrzawszy
W krainy ducha, wiedział, co to znaczy,
Że jednych słów jest kolor w oczach krwawszy,
Jeszcze jakoby z tęcz wite przez tkaczy,
A drugie, całą woń swoją wylawszy,
Gdy przyjdą na ton wieszczowi w rozpaczy,
To w długą rymów kładną się kolumnę,
Bezwładne—ciche—jako trupy w trumnę“. (Król-Duch, Rapsod V).

nie przedostaje się obojętność czy lekceważenie, z którym w życiu codziennym traktujemy te lub owe subtelniejsze właściwości mowy; tu każdy szczegół jest ważny, bo od drobnych napozór różnic w doborze środków zależą bardzo znaczne różnice efektów artystycznych. Przypatrzmy się np., jak Mickiewicz opracowuje oddzielne wiersze „Stepów Akermańskich“:

„Widać gdzieniegdzie kraśne ostrowy burzanu...“
„Mijam zatoki zboża i wyspy burzanu...“
„Omijam koralowe ostrowy burzanu...“

albo:

„Tam zdala błyszczy niebo, jakaś gwiazda wchodzi?...“
„Tam zdala błyszczy obłok, jakaś gwiazda wschodzi...“
„Tam zdala błyszczy obłok, i gwiazdeczka wschodzi...“
„Tam zdala błyszczy obłok? tam jutrzenka wschodzi?...“

albo „Pana Tadeusza“:

„Gdzie mleczne kwitną grochy i gdzie jak śnieg biała
Gryka rumiana kręgi dzięcielin oblała...“
„Gdzie z mlecznym kwiatem grochy, gryka jak śnieg biała,
Gdzie rumieńcem na łąkach dzięcielina pała...“
„Gdzie bursztynowy świerzop, gryka jak śnieg biała,
Gdzie panieńskim rumieńcem dzięcielina pała...“

Czy zmiany przytoczone wynikają jedynie ze względu na doskonałość stylową lub rytmiczną? Czy i ze stroną dźwiękową wyrazu poeci nie liczą się równie skrupulatnie, jak z wartością znaczeniową i rytmiczną? Posłuchajmy najpierw, co mówią ich bezpośrednie i pośrednie wynurzenia.

Jedno z najbardziej interesujących w tym względzie wyznań daje Poe w swojej „La Genése d'un poëme“: „To doprowadziło mnie do użycia w formie refrenu jednego wyrazu. Stąd wyłoniła się kwestja charakteru tego wyrazu. Skoro doszedłem do przekonania, że w utworze powinien się znajdować refren, koniecznym współczynnikiem stał się po-

---

„Słowa, mówione z trwogą potajemną,
Jak węże skórą szeleściły suchą,
Dziwne—ogniste—zaszeptane w ucho...
On tylko jeden i szatany wiedzą,
Jakie to słowa—skryte, ślepe krety,
Jakie to słowa! Mówię ci, sztylety,
Nie słowa ludzkie...“ (Rozmowa z matką Makryną).

„Żyje! czy temu słowu zajrzeliście w duszę?
Nie wiem... w tem jednem słowie jakieś serce bije,
Rozbieram je na dźwięki, na litery kruszę
I w każdym dźwięku słyszę głos cały, ogromny!“ (Kordjan).

dział na zwrotki, ponieważ refren tworzy zakończenie każdej strofki. Nie ulegało wątpliwości, że to zakończenie, ten spadek, aby miał siłę, musiał być koniecznie dźwięczny i podatny do przedłużonej emfazy: te względy doprowadziły mnie z nieuniknioną koniecznością do wyboru o długiego jako najdźwięczniejszej samogłoski w połączeniu z r, jako najsilniej brzmiącą spółgłoską.

Po dokładnym określeniu brzmienia refrenu trzeba było wybrać wyraz, któryby posiadał to brzmienie i któryby jednocześnie harmonizował całkowicie z melancholją ogólnego tonu mojego poematu. Przy takim poszukiwaniu niepodobna było nie natrafić na wyraz „nevermore"— „nigdy już". Rzeczywiście, było to pierwsze słowo, które błysnęło w mej myśli". („Histoires grotesques et sérieuses" par Edgar Poe, traduites par Charles Baudelaire, str. 356, 7).

Nie rozstrzygając, ile słuszności mają ci, którzy kwestjonują możliwość takiego następstwa ogniw procesu twórczego, a nawet całe wyznanie uważają za ironję i drwiny z naiwnego czytelnika, przyznać musimy, iż moc sugiestyjna dźwięków, składających wyraz, stwierdzona tu została w całej rozciągłości. Rzecz inna, jak często zdarza się równie dokładne uświadomienie tego faktu przez poetę.

Mniej obszernie, ale wystarczająco ściśle mówi Nietzsche: „Wszędzie, nawet w Zaratustrze, można zauważyć u mnie nader ambitną dążność do rzymskiego stylu, do „aere perennius" w stylu. Nie inaczej oddziałał na mnie przy pierwszym zetknięciu Horacy. Po dziś dzień żaden poeta nie napawa mnie taką rozkoszą artystyczną, jaką od samego początku dawały mi Ody Horacego. O tym, co w nich osiągnięto, w niektórych językach nawet marzyć nie można. Ta mozajka słów, gdzie każdy wyraz jako d ź w i ę k, jako miejsce, jako pojęcie, w prawo i w lewo, i ponad całością roztacza swą siłę, to minimum zasobu tudzież ilości znaków, to w ten sposób osiągnięte maximum energji znaków, wszystko to jest rzymskim i — jeżeli czytelnik da mi wiarę, dostojnym par excellence". (Zmierzch bożyszcz, str. 120).

Jeszcze dokładniej wypowiada się Nietzsche w „Poza dobrem i złem" (str. 218—19): „Jaką męką są po niemiecku pisane książki dla człowieka, co ma trzecie ucho! Z jakąż niechęcią stoi on obok tego zwolna przewracającego się bagna dźwięków bez dźwięku, rytmów bez pląsu, które Niemcy zwą „książką"... Iluż to Niemców wie i wymaga od siebie tej wiedzy, że w każdym dobrym zdaniu kryje się sztuka, — sztuka, którą odgadnąć trzeba, jeżeli zdanie to ma być zrozumianym! Niezrozumienie naprzykład jego tempa i samo zdanie jest już niezrozumiane! Iżby co do rytmicznie ważkich zgłosek nie miał czytelnik żadnej wątpliwości, iżby odczuł rozmyślność i urok w przełamaniu nazbyt surowej symetrji, iżby wsłuchiwał się subtelnie i cierpliwie w każde stac-

cato i każde rubato, iżby pojął znaczenie następstwa samogłosek i dwugłosek, oraz jak pieściwie i szczodrze mogą one kolejno barwami tęczować i barwy zmieniać: któż śród Niemców, czytających książki, ma ochotę uznać obowiązki i wymagania tego rodzaju, przysłuchiwać się tak wielkiej sztuce i celowości w mowie?...“

„Mój styl — pisał w marcu 1884 do Peter Gasta — podobny do tańca; swobodnie igram z wszelkiemi układami symetrycznemi, nawet w wyborze samogłosek symetrja jest dla mnie igraszką“.

Poeta, myśliciel i krytyk estetyczny o subtelnej wrażliwości, Guyau, poświęca temu zagadnieniu następujące uwagi:

„Wiadomo, że w mowie każda samogłoska ma swój tembr odrębny, i że ten tembr jest akordem nuty podstawowej z dźwiękami pierwiastkowemi, zwanemi harmonijnemi. Wszelka mowa jest zatym szeregiem akordów; w prozie atoli następują one nieprawidłowo, w wierszu zaś powracają w równej mierze i w równych odstępach; wiersz, rozpatrywany nawet niezależnie od rymu jest w rzeczywistości i bez żadnej przenośni pierwiastkową organizacją muzyki, zamkniętą w mowie. Słuchając wierszy, ucho odczuwa to samo zadowolenie, jakiego doznaje wobec każdej muzyki; po każdym akordzie oczekiwać będzie następnego, nie obawiając się niespodzianek; przytym drgań harmonijnych, gasnących w uchu, nie mącą nowe, świeżo za niemi powstałe. Rytmiczny szereg samogłosek, z których każda jest akordem głuchym, tworzy symfonję ukrytą, coś niby odgłos orkiestry, grającej w oddali, tak iż niepodobna rozpoznać żadnej nuty, które wiatr przynosi. Rym uzupełnia harmonję przez akordy spadków, na których ucho odpoczywa; jest swego rodzaju echem, które przynosi nie zwykły szmer, lecz ten sam dźwięk muzyczny, i przynosi go miarowo; to echo prawidłowe nie pozbawione jest wdzięku. Co więcej, ponieważ każda samogłoska posiada swój tembr, to samogłoski rymów będą miały coś z różnorodnego tembru instrumentów; jedne, jako to: a — przypominają nieco kontrabas; inne, jak i, posiadają przenikliwość klarnetu lub fletu; każdy wiersz rozróżnić można podług tembru ostatniej zgłoski; jednym, że tak powiemy, wtóruje ten instrument, innym inny, a my, odnajdując w strofie te różnorodne tembry, odczuwamy takie samo zadowolenie, jak muzyk, rozróżniając w orkiestrze rozmaite instrumenty, odsyłające sobie kolejno pewien frazes melodyjny“. (Zagadnienia estetyki współczesnej, str. 211—212).

A teraz świadectwa z drugiej ręki:

„Gounod skarży się gdzieś — mówi Guyau — na braki przekładów operowych. Piękna kantylena z Fausta „Salut, demeure chaste et pure“ zmieniła się w przekładzie włoskim na: „Salve, dimora casta e pura“, i Gounod czyni uwagę, że w tej dźwięczności włoskiej zniknęła głęboka

słodycz jego muzyki: nieco przytłumione, dyskretne samogłoski wiersza francuskiego „Salut, demeure chaste et pure“, wyrażające jednocześnie tajemnicę nocy i miłości, ustąpiły miejsca samogłoskom jasnym: otwartemu a, zaokrąglonemu o i u, i słowa brzmią jak dźwięki trąb: „Salve, dimora casta e pura“. Gdzie śpiewak francuski może dać wyraz całej duszy, Włoch niemal zmuszony jest do deklamacji. Pierwiastek poetycki zastąpiono oratorskim...“ (L'art au point de vue sociologique, str. 315—316).

„...Jak Longfellow i Edgar Poe używa (Baudelaire) również nieraz alliteracji t. j. określonego powtórzenia pewnej spółgłoski, wywołującej harmonijny efekt wewnątrz wiersza. Saint-Beuve, który znał dokładnie wszystkie te subtelności i stosował je z wytwornym artyzmem, powiedział raz w sonecie, pełnym miękkiej, włoskiej słodyczy:

„So*rr*ente m'a *r*endu mon doux *r*êve infini...“

Każde wrażliwe ucho odczuje cały czar tej wracającej czterokrotnie płynnej spółgłoski, która zdaje się unosić nas swoim brzmieniem w nieskończoność marzenia, jak lazurowa fala zatoki neapolitańskiej unosi i kołysze pióro mewy. W prozie Beaumarchais spotyka się często alliteracje, i skaldowie robili już z nich użytek. Te drobnostki wydadzą się bardzo bezwartościowe ludziom, dbałym o pożytek, postępowym i praktycznym lub poprostu mądrym, którzy sądzą, jak Stendhal, że wiersz jest formą dziecinną, dobrą dla wieków pierwotnych, i żądają, ażeby poezja była pisana prozą, jak przystaje epoce rozsądku. Lecz są to przecież szczegóły, które rozstrzygają, czy wiersz jest dobry lub zły, czy wogóle jest się lub nie jest poetą“. (Th. Gautier, Przedmowa do „Les fleurs du mal“, str. 45).

„Tak więc pisał (Flaubert) codziennie po kawałeczku, najwyżej kilka stron, ważył każdy wyraz, by uniknąć powtórzeń, rymów, szorstkości, prześladował powtarzający się wyraz z odległości trzydziestu, czterdziestu wierszy, nie znosił bodaj powtórzenia jednej sylaby w jednym zdaniu. Często gniewała go jedna litera (!), szukał więc słów, które jej nie zawierały, nieraz uganiał się za *r* i *s*, gdy potrzebował łomoczącego dźwięku. Potym odczytywał sobie ustęp napisany, odśpiewywał go sobie swoim stentorowym głosem...“ (Brandes, Umysły współczesne).

Wyznania obcych poetów zamykam ciekawą dla psychologji jej twórcy teorją „instrumentacji słownej“ René Ghila, będącą ujęciem i niejako zdogmatyzowaniem sposobów i metod twórczych symbolistów francuskich [1]).

„Dźwięki każdego instrumentu — mówi R. Ghil w książce, zatytułowanej „En méthode a l'oeuvre“—jak wiadomo z prac Helmholtza, po-

[1]) Krytykę patrz w „Le génie littéraire“ (str. 74, 5) A. Rémonda i P. Voivenela i w „Le II-me livre des masques“ (str. 181—184) Remy de Gourmonta.

siadają własne tony harmoniczne, których ugrupowanie odróżnia je od dźwięków innych instrumentów... Głos, jak wiadomo również od czasów Helmholtza, jest instrumentem głównym i wielorakim... głównym i wielorakim za sprawą samogłosek, złożonych, jak dźwięki różnego rodzaju instrumentów, z rozmaitych tonów harmonicznych. Narzędzie głosowe ludzkie o tonie zmiennym jest języczkiem organowym, uzupełnionym przez rezonator o zmiennym rezonansie..., samogłoski są to instrumenty głosowe, ich zaś dźwięczne następstwo tworzy harmonję „instrumentacji słownej" (str. 42,3). Język potoczny, mowa codzienna zaciera wartość dźwiękową słowa. „Instrumentacja słowna..., udzielając wyrazom zabarwienia, wysokości, natężenia, nadając im kierunek, dąży do przywrócenia językowi wartości dźwiękowej. I jeśli poeta teraz myśli słowami, odtąd będzie myślał za pomocą słów, obdarzonych na nowo znaczeniem pierwotnym i całkowitym, za pomocą słów-muzyki pewnego języka—muzyki. Język poetycki może istnieć tylko w dwojakiej a przecież jedynej postaci: fonetycznej i ideograficznej, i dla naszych popędów odtwórczych musimy wybierać wyłącznie te wyrazy, w których skupiają się takie lub inne zabarwienia głosowe, wyrazy, posiadające prócz ścisłego swego znaczenia wartość emocjonalną dźwiękową, wyrazy, których bezwiednie będzie szukała myśl ze względu na ich brzmienie, których będą wymagały idee, niosące ze sobą własną muzykę i własny rytm... Pragnęlibyśmy teraz mieć prawo wykazania związku między pewnym ugrupowaniem dźwięków, barw głosowych, a pewnym ugrupowaniem uczuć, idei" (str. 49). „Słowa, jako wyraz ideograficzny idei, zależnych od jednej z serji ideograficznych..., będą posiadały jednocześnie wartość barw głosowych odpowiedniej serji fonetycznej, jak następuje:

rozmaite dźwięki (voix instrumentales), stłumione przez
m, n, gn (e):
organy:
noce, pełne wzruszeń, wrażeń, uczuć i myśli.

oû, ou, oui, (ll), iou, oui	ô, o, io, oi	â, a, aï (ll), ai	eû, eu, ieu, euï (ll), eui
(Barwy) brunatne, czarne do rudych.	czerwone	szkarłatne.	pomarańczowe do złotych, zielone.
(ze spółgł.) f, l, n, s	p, r, s	h, r, s, v	l, n, r, s, z
flety długie, pierwotne.	instrumenty dęte, nizkie.	instr. dęte wysokie.	rogi, fagoty, oboje.
Monotonja, zwątpienie, prostota. Instynkt istnienia, życia.	Władza, sława. Instynkt przewagi, budowania. Chęć. Działanie.	Zgiełk, sława, uwielbienie. Instynkt niszczenia, tryumfu. Pragnienie. Działanie.	Tkliwość, czułość i ich zwątpienia. Instynkt miłości altruistycznej, rozmnażania. Zaduma. Harmonja dek.

û, u, iu, uï (ll), ui żółte, złote, zielone	e, è, é, ei, eï (ll) białe do blado-błękitnych	ie, iè, ié, î, i (ll), i, ii niebieskie do ciemno-błękitnych
f, l, r, s, z trąbki, klarnety, małe flety.	d, gh, l, p, q, r, t, x skrzypce (pizzicato), gitary, harfy. Instrumenty szarpane.	ll, r, s, v, z bas, altówka, skrzypce.
Naiwność, czułość, szczęście, śmiech. Instynkt miłości samolubnej. Pragnienia.	Pogoda, zrzeczenie się, żałoba. Instynkt czci. Bierność. Zaduma. Ład.	Rozkosz, miłość, namiętność, boleść. Instynkt oddania się. Zaduma. Namiętne pragnienie“.

Z wyznań poetów naszych najciekawszy jest fragment Słowackiego w artykule o poezjach Bohdana Zaleskiego.

„Co do piękności języka..., bogactwo zależy na śmiałych i pięknych wyrażeniach — a harmonja na poważnych i szerokich wyrazach —. i na otwartych samogłoskach, nie zaś na skupieniu krótkich jednosylabowych słów i na sprowadzeniu razem tętniących spółgłosek, tak ażeby każda miara wierszowa była garstką zbitych razem w jedne dźwięków... Cudowny jest język Kochanowskiego Jana i Piotra, cudowny Mickiewicza, kiedy unikają słów maleńkich — a obrotem mowy tak władną,—że cała rzecz bez przyimków i zaimków wymalowana jest obszernemi — błyskawicowemi słowy... Z tak szerokiego frazesu wykwita obraz lub myśl, kryształem obleczona.—Piotr Kochanowski swoje a kreskował i é otwierał... gwałtem chcąc należytą językowi polskiemu harmonję i powagę wydrzeć z ust czytelnika. Weźmy za przykład wiersze Mickiewicza:

„A drugą ręką w wodę dla zabawki miota
Brane z fartuszka garście zaklętego złota“.

Ostatnia połowa drugiego wiersza jest cudnej harmonji—jeżeli ją pełnemi i otwartemi ustami przeczytasz:

„g*á*rście—zaklęt*é*go—złota“.

Mickiewicz, oświetlając swoje przeżycia twórcze w początkowych częściach „Improwizacji“, takie rzuca wyznania, które nam wolno rozumieć literalnie:

„Milijon tonów płynie: w tonów milijonie
Każdy ton ja dobyłem, wiem o każdym tonie;
Zgadzam je, dzielę i łączę,
I w tęczę, i w akordy, i we strofy plączę,
R o z l e w a m j e w e d ź w i ę k a c h i błyskawic wstęgach.
. . . .
A k a ż d y d ź w i ę k t e n r a z e m g r a i p ł o n i e,
Mam go w u c h u, mam go w o k u,
Jak wiatr, gdy fale kołysze,
Po świstach lot jego słyszę,
Widzę go w szacie obłoku.
. . . .

Patrz, jak te myśli dobywam sam z siebie,
Wcielam w słowa: one lecą,
Rozsypują się po niebie,
Toczą się, grają i świecą;
Już dalekie: czuję jeszcze,
Ich wdziękami się lubuję,
Ich okrągłość dłonią czuję,
Ich ruch myślą odgaduję..."

Zarówno jedno, jak drugie wyznanie świadczy, że obaj poeci z niezwykłą intensywnością odczuwali wrażenia dźwiękowe mowy, czy jednak świadomi byli związku między wrażeniem dźwięku i treści słowa, czy mieli takowy na myśli, wywnioskować się to zupełnie z przytoczonych fragmentów nie da.

Jeżeli po wysłuchaniu głosu poetów zwrócimy się do krytyki literackiej, trudno już będzie tak po prostu uważać za czcze fałszywe zapędy teoretyzujących estetyków ową skłonność do poszukiwania w dziele poetyckim doskonałej harmonji wszystkich czynników formy i treści. Śmiesznie zapewne brzmią żądania Fr. Ks. Dmochowskiego, kiedy w sztywnych wierszach „Sztuki rymotwórczej" poucza:

„Niezliczone przymioty nasz język posiada:
Jest dźwięk pewny, co słodko w ucho nasze wpada,
Jest dźwięk, co nieforemnem zgłosek połączeniem
Chrapliwie nas uderza, przykrem głuszy brzmieniem.
Cokolwiek chcesz opiewać, do twoich obrazow
Dobierać odpowiednich pamiętaj wyrazów. —
Gdy matka przy kolebce nuci swej dziecinie,
Tkliwie, cicho, łagodnie każden wyraz płynie;
Gdy serce namiętności sprzeczny wir porywa,
Niech zagrzmi wiersz i spada, jak rzeka burzliwa;
Gdy się oręż z orężem. mąż się z mężem zetrze,
Niech w wierszu grot świszczący przecina powietrze;
Huczące z paszcz śpiżowych powtarzaj nam gromy;
Niech słyszym spadające warowni ułomy
I głuchą ciszę śmierci, i oręża szczęki,
I odgłosy zwycięzców, i ginących jęki" i t. d. [1]).
(Sztuka rymotwórcza, P. I).

[1]) Ks. Filip Nerjusz Golański w swej książce „O wymowie i poezji", poświęcając kilkanaście stron „harmonji mowy polskiej", czyni następujące szczegółowe uwagi: „Złożenie wyrazów z odmiennych zgłosek czyni odmienne brzmienie i harmonję: a zatym służy albo do mocy, albo do przyjemności mowy. I tak samogłoski a, o, u, gdy się znidą z temi spółgłoskami b, d, g, r, p, z, czynią ostrzejsze brzmienie. Służą więc do wyrażenia rzeczy twardszych i nie miewają miejsca w łagodnej mowie, np. bunt, broń, mordy, zdrady, grom, błysk, łoskot, skrzyp, drżenie, rycerze, puklerze, tarcze, tarabany, harmaty etc.

A jednak jest to tylko zgruba, twardo wyrażone dążenie sztuki, które Taine sformułował jako „współdążność efektów“, wyjaśniając je w ten sposób:

„...Frazes wymówiony jest zespołem potęg, poruszającym naraz w czytelniku instynkt logiczny, uzdolnienia muzyczne, nabytki pamięci, sprężyny wyobraźni i wstrząsającym za pomocą nerwów, zmysłów, przyzwyczajeń całym człowiekiem. Potrzeba zatym, aby styl stosował się do reszty dzieła; tu jest ostatnia zbieżność, i na tym gruncie sztuka wielkich pisarzy nie ma końca; takt ich jest nadzwyczajnie wytworny, a pomysłowość niewyczerpanie płodna; niema u nich zgoła rytmu, zwrotu, budowy, słowa, dźwięku, połączenia słów, dźwięków, frazesów, którychby wartość nie była odczuta i których użycie nie byłoby rozmyślne...“ (Filozofja sztuki II, str. 207, 208). Dziś wymagania względem harmonji języka pod wpływem ogólnego wysubtelnienia, nawrotu do romantyków, oddziaływania muzyki, wpływu symbolistów francuskich, teorji, wzrosły tylko, i na żądaniu harmonijnej zgody treści i formy utkwiła jak na kotwicy współczesna estetyka [1]), chociaż same ogólne pojęcia formy i treści domagają się ścisłego określenia [2]).

Specjalnie obroną tego stanowiska w dziedzinie wiersza francuskiego zajął się M. Grammont w dziele „Le vers français, ses moyens d'expression, son armonie“. Obszerny dział (str. 157—272) poświęcił tu rozpatrzeniu harmonji głoskowej, a liczne przykłady dostatecznie

---

Przeciwnie zaś samogłoski e, i połączone z temi spółgłoskami l, ł, m, n, ń, dz, ś, ź, przyjemniejsze wyobrażenia malują i czynią łagodną mowę, np. ośmielenie się, malowanie, łaskawość, młodość, nadzieja, dziecina, wdzięczność, wolność, słodycz, śliczność, poziomy, przyjaźń etc.“ (str. 291—2).

Przytoczę jeszcze zdanie E. Słowackiego w jego „Teorji smaku w dziełach sztuk pięknych“:

„Mowa ludzka, która... w swoich pierwiastkach wiele podobności do śpiewania miała, otrzymuje od harmonji wyższy stopień estetycznej mocy. Rozmaite połączenia głosów sprawują, że jedne wyrazy są twarde, drugie mile brzmiące. Są niektóre głosy, które się z sobą połączyć łatwo nie mogą dla tego, że przejście z jednej konfiguracji naczyń głosowych do drugiej jest bardzo trudne, a naówczas słuchacz dzieli z mówiącym trudność i pracę wymawiania. Mnóstwo tych przykrych dla ucha kombinacji głosów sprawuje, iż jedne języki mniej mają harmonji niż drugie. W mowie ciągłej ustnej lub pisanej harmonja zależy na unikaniu zbiegu częstego głosów twardych, a wyszukiwaniu takich, które się łatwo z sobą jednocząc czynią wymawianie miłem“ (str. 97).

[1]) Patrz po polsku: M. Sobeski, Uzasadnienie metody objektywnej w estetyce, i J. Segał, O charakterze psychologicznym zasadniczych zagadnień estetyki.

[2]) Pracę dokładnego określenia różnych znaczeń terminów: treść i forma wykonał z powodzeniem W. Dohrn w interesującej ze wszech miar książce p. t. „Die künstlerische Darstellung als Problem der Aesthetik“. W pierwszej części daje autor ogólne podstawy analizy formy utworów, rozróżnienia formy dramatycznej, epicznej i lirycznej, w drugiej zaś stosuje wyniki swych rozważań do „Wertera“ Goethego.

popierają i uzasadniają jego twierdzenia, streszczone na początku pracy w następujących słowach: „Wiersze, które nie wznoszą się ponad prawidłowość, są jak ramy, zwane passe-partout, odpowiednie niby do każdego obrazu, a w rzeczy samej nie nadające się do żadnego. Doskonałość wiersza pod względem formalnym wymaga piękności czyli harmonji, wymaga, aby wszystkie składniki wiersza, rytm, rym, brzmienie samogłosek i spółgłosek były dokładnie przystosowane do myśli, przystawały do niej tak ściśle, jak trykot dobrze dopasowany do mięśni atlety, i żeby każdy z nich wybitnie współdziałał w wyrażeniu treści...“ (str. 69). Metodę Grammonta streścił i zastosował do aleksandrynów V. Hugo Aug. Rochette w pracy „L'alexandrin chez Victor Hugo“ (str. 395—488)[1]). U nas zagadnienie harmonji głoskowej mimochodem, lecz nie gołosłownie poruszał Wł. Zagórski, wyprzedzający Grammont'a w cennym studjum, torującym drogę głębszej i subtelniejszej analizie estetycznej utworów poetyckich, zatytułowanym „Czym jest forma w poezji“ (Wędrowiec 1896). Po nim omawiał je J. Tenner w obszernej pracy p. t. „Estetyka żywego słowa“.

Naturalny wstęp do rozbioru przykładów harmonji głoskowej stanowi przegląd zjawisk, najsilniej uderzających ucho, mianowicie onomatopei czyli harmonji naśladowczej.

Każdy język posiada zasób wyrazów, których brzmienie mniej lub więcej dokładnie, o ile to jest w mocy naszej mowy, wywołuje wrażenia, odpowiadające wrażeniom zjawisk dźwiękowych, oznaczonych w ich treści, np.: plusk, plusnąć, plasnąć, trzask, kukułka, gwizdanie, kwakać, kwiczyć, beczenie, buczenie, bzykać, zgrzytnąć, piskliwy, skrzypnąć, syczeć i t. p. Wyrazy takie nazywamy onomatopeicznemi albo dźwiękonaśladowczemi. Z określenia wyrazów onomatopeicznych wynika, że każdy z nich zawierać musi dwa elementy: głoski, wywierające określone wrażenie, i treść, która temu wrażeniu odpowiada. Zachodzi tu więc proces następujący: treść oświetla, ujawnia w pełni wartość dźwięków i sama jest przez nie uplastyczniona, przyczym treścią jest tu nie treść abstrakcyjna, znaczenie wyrazu, które odnajdujemy w słowniku, lecz to, które rodzi się w zdaniu, jako wynik wzajemnego oddziaływania wszyst-

[1]) Pobieżniej i z innego nieco stanowiska zajął się tym zagadnieniem W. Masing w pracy „Sprachliche Musik in Goethes Lyrik“. Przyczynki do tej sprawy daje R. M. Meyer w „Bemperlein und Gemperlein, Eine lautsymbolische Studie“. (Zeitschrift für Aesthetik und Kunstwissenschaft 1907, II, 3); nasuwają się przytym ciekawe zestawienia z Domejką i Dowejką u Mickiewicza, Gogola Lapkinem-Tiapkinem, Bobczyńskim i Dobczyńskim. W tymże piśmie potrąca o nią Jonas Cohn w interesującej z wielu innych względów rozprawie p. t. „Die Anschaulichkeit der dichterischen Sprache“ (1907, II, 2, str. 194—6). Nadto P. Verrier w „Essai sur les principes de la métrique anglaise“ (I, str. 12—23, 117—124).

kich jego części. Inne będą poranne szumy rozrosłego dębu, inne przejmujące szumy drzew cmentarnych. Jeżeli użyłem poprzednio zwrotu „określone wrażenie“, nie należy przez to wnioskować, że idzie tu o coś bardzo dokładnie zróżniczkowanego, ściśle określonego; przeciwnie, to co dają dźwięki, są to pewne efekty ogólne, które jednak dostatecznie się od siebie odgraniczają. Faktem pozostaje zawsze, iż treść nigdy nie zdoła zmienić zasadniczego oddziaływania głosek; treść może mniej lub więcej je oświetlać, zależnie od tego, jak ściśle nastrojem swym z nim się godzi. Jeśli treść przystaje do brzmienia głosek, powstaje onomatopeja; im szczelniej przystaje, tym onomatopeja wyrazistsza; jeśli zbieżności niema, niema onomatopei. Wyrazy: Brabancja, katafalk, karawan—mimo tak charakterystycznego brzmienia nie tworzą żadnej harmonji naśladowczej, gdyż nie ujawniają żadnego związku między dźwiękami i treścią. Wartość onomatopeiczna słowa tkwi zwykle w pewnej liczbie jego głosek, gdy inne są pod tym względem obojętne. Tak w wyrazach: zgrzytać, syk, tylko części początkowe wykazują ścisły związek brzmienia i znaczenia, one są wydobyte ze słowa na światło, gdy inne pozostają w cieniu; nadto onomatopeja może przeważnie tkwić w składnikach spółgłoskowych lub samogłoskowych wyrazów, lub i w tych, i w tamtych zarówno.

Momenty objektywne nie wyczerpują zjawiska onomatopei; przyłącza się do nich jeszcze czynnik subjektywny. „Powiedzieć, że wartość ekspresyjna dźwięków ujawnia się, wydobyta na światło przez znaczenie wyrazu, jest to wygłosić zdanie na ogół słuszne, ale nie zawierające całej prawdy. Należy dodać, że słowo jest onomatopeją o tyle, o ile jako taka jest odczuwane“. (M. Grammont, Onomatopée et mots expressifs, str. 289). Można wyobrazić sobie sytuację tego rodzaju. Nazwa jakiegoś ptaka naśladuje jego głos. Człowiek, który nigdy ptaka nie słyszał, a z wyrazem spotka się po raz pierwszy, w nazwie onomatopei nie odnajdzie.

Analizę naszą rozpoczniemy od samogłoski *u*. Wrażenie, przez nią wywołane, będzie ulegać zmianom i cieniowaniom zależnie od towarzyszących jej spółgłosek:

„Z wieczora huczeć już zaczęło morze...“ (Ojciec zadżumionych).
„On lubi huczny lot olbrzymich ptaków...“ (Beniowski).
„Gdy huczą płótna...“ (Lambro).
„Burza huczy po sczerniałym lesie...“ (Asnyk, Podczas burzy).
„Huczy woda po kamieniach...“ (Asnyk, Huczy woda...).
„Jak huczą złomy stromych ścian...“ (Tetmajer, Potok).

Efekt silnie rozbrzmiewającego, ciemnego, poważnego *u* zostaje tu spotęgowany przez energicznie atakowaną szczelinową, twardą spół-

głoskę *h*, wespół z nim odtwarzającą szerokie, wydłużone, groźne lub ponure głosy. Dla jasności rzeczy przypomnijmy, że wrażenie onomatopei i jego napięcie może przechodzić szeregi stopniowań i odcieni wskutek różnej dźwięczności wypowiedzenia, zmian w trwaniu, natężeniu dźwięków, wysokości, sposobie artykulacji, uwydatnianiu czynnika samogłoskowego lub spółgłoskowego.

Zamknięcie przez zwarte twarde *k* ogranicza przeciągłość dźwięku:

„Ucichły razem... huk płomieni głuchnął...“ (Lambro).
„Huknęły prochy, które są w jej łonie...“ (Lange, Spowiedź).

U w połączeniu ze szczelinową twardą *sz* odtwarza łagodniejsze, ciemne, suche, nieco szeleszczące, wydłużone brzmienia:

„Rannym szumi namazem niwa złotokłosa...“ (Ałuszta w dzień).
„I stada dzikich gęsi szumią ponad lasem...“ (P. T., Ks. XI).
„Leci;—rozpięta na wiatr szumi taratatka...“ (P. T., Ks. V).
„I wiatr po żaglach okrętowych szumiał...“ (Lambro).
„Dziwnie mi szumią te lasy dokoła...“ (Żuławski, Narodziny Psychy).
„Inaczej w nocy szumią czarne knieje...“ (Tamże).
„Szafirowy cichy staw
Szumi pieśnią trzcin i traw...“ (Lange, Nad stawem).
„Haj, w poszumie drzew...“ (Wyspiański, Legjon).
„Zaszumiał gaj, zaszumiał gaj...“ (Lange, Pantum).
„...I szumi las w mej duszy! Hej, szumi w mej głowie!“ (Staff, Zabawa z winem).

Powtórzenie onomatopei, jak w ostatnim przykładzie, silniej ją uwydatnia.

U w otoczeniu zwartych twardych, bezdźwięcznych odtwarza głuche, tępe, krótkie uderzenia:

„Stuk, stuk!... Jak się nie dostuka...“ (Staff, Szaruga).
„...Dzięcioł na jedlinie
Stuka zlekka i dalej odlatuje, ginie,
Schował się, ale dziobem nie przestaje pukać...“ (P. T., Ks. IV).
„Puknie na toast duchom butelka szampana...“ (P. T., Ks. V).

Poprzedzone przez zwartą twardą, bezdźwięczną *p* i płynną dźwięczną, miękką *l* odtwarza brzmienia krótkie, urywane, matowe, łagodnie zmiękczone:

„Spadł kij i pluskiem wszemu obwieścił się błotu...“ (Mickiewicz, Żaby i ich króle).
„I z góry na łeb w staw plusła...“ (Mickiewicz, Zając i żaba).
„Cisza—tylko w oddali gdzieś potoki pluszczą...“ (Asnyk, Morskie Oko).
„Lub rybka falą pluśnie.“ (Lange, Na Świtezi).
„Czy boginek wodnych plusk...“ (Lange, Preludjum).
„Pluszcze—pluszcze—srebrną falą...“ (Lange, Z Sielanek).

To samo połączenie *l* i *u*, poprzedzone przez szczelinową twardą *ch*, zamknięte przez zwartą twardą, bezdźwięczną *p* odtwarza głośniejszy, lecz powolnie wzrastający i nagle ucięty, matowy, zmiękczony dźwięk, jak w wyrazie chlupnąć.

Samogłoska *o* nadaje się do odtwarzania dźwięków ciemnych, poważnych, głuchych. W wyrazie grzmot połączona z poprzedzającemi: twardą zwartą, dźwięczną *g*, dźwięczną szczelinową *rz*, nosową *m* i następującą twardą zwartą, bezdźwięczną *t* odtwarza głuche brzmienie stopniowo wzrastające i donośnie wybuchające, silnie uciszone. Kilkakrotne powtórzenie samogłoski charakteryzuje dźwięki powrotne lub przedłużające się, jak w wyrazach: łomot, łopot, łoskot. Wszystkie trzy wyrazy odtwarzają różne odcienie powtarzających się suchych, tępych brzmień:

„W puszczy łoskot: to kula od jakiegoś działa...“ (P. T., Ks. XI).

Innego wrażenia dostarcza taż sama samogłoska, poprzedzona przez zwartoszczelinową dźwięczną, twardą *dz* i twardą dźwięczną, szczelinową *w* i zamknięta przez twardą nosową *n*:

„Dzwon dzwonił...“ (Wyspiański, Wesele).
„Z jej głębi dzwonią ci dzwony...“ (Lange, Na Świtezi).
„Jakże mnie ten razi dzwon —
Ten dzwon! ten dzwon!“ (Ujejski, Marsz pogrzebowy).

W takim połączeniu z dźwięcznemi odtwarza *o* poważne, szerokie, przyciemnione, wydłużone dźwięki. Do malowania podobnych dźwięków z odcieniem metalicznym nadaje się samogłoska *ą*. Przykłady w onomatopejach złożonych przytaczam w dalszym ciągu.

Przejdźmy teraz do samogłosek jasnych, rozpoczynając przegląd od *a*:

„I z trzaskiem jął wyrywać ołowiane rury...“ (P. T., Ks. V).
„Trzasło ciche półkurcze; wilk zna je po trzasku...“ (P. T, Ks. V).
„Pchnął okiennicę, że aż trzasła zawiasami...“ (P. T., Ks. IV).
„. . . . . Potem z trzaskiem nagle
Czerwona dębu zajęła się ściana“. (Lambro).
„Podrzucane trzaskały na białej koszuli
Paciorki naszyjnika...“ (Staff, Hora tańcząca).

Jak słyszymy, poprzedzone przez zwartą twardą, bezdźwięczną *t* i szczelinową twardą, bezdźwięczną *sz* odtwarza *a* dźwięki jasne, suche, krótkie.

„I kraczą niespokojnie, gwarno,
I kraczą dziko i żałośnie...“ (Lange, Echa zimowe).

Tu *a*, poprzedzone przez zwarte twarde, bezdźwięczne *k* i płynne *r*, maluje dźwięki, przechodzące od ostrego szelestu wybuchowego przez gardłowe warczenie do wydłużonego, jasnego brzmienia. Łagodniejszy znacznie charakter ma to samo połączenie *ra*, poprzedzone szelestem twardej szczelinowej, bezdźwięcznej *ch* w wypadkach: chrapać, chrapanie. Wrażenie ulega zmianom, jeżeli płynne *r* następuje po samogłosce:

„Od strony Medów już miljon strzał warczy...“ (Ujejski, Maraton).
„ . . . . I głuche warczenie
Wiatru szło z paszczy pociemniałej skały...“ (Żuławski, Jungfrau).
„Strzały warczą, krew się w słońcu toczy...“
(St. Barącz, Zaćmienie słońca podczas boju starożytnych).

Jasne brzmienie ustępuje tu miejsca natychmiast krótkim, szybko powtarzającym się, silnie wibrującym, głuchym ciemnym dźwiękom.

W otoczeniu twardych zwartych, bezdźwięcznych *a* maluje dźwięki jasne, krótkie, suche w wyrazach: kap, kapać; *ap*, poprzedzone przez szczelinową twardą, bezdźwięczną *ch* i miękką dźwięczną *l* odtwarza dźwięki krótkie jasne, zmiękczone, rozpoczynające się od suchego szelestu. Wybitnie uderza różnica wrażeń wyrazów takich, jak chlapnąć, chlupnąć. Jeżeli połączenie *la* rozpoczyna zwarta twarda, bezdźwięczna *k*, naówczas cała grupa odpowiada dźwiękom jasnym, nieco zmiękczonym, energicznym:

„I szerokim całusem w białe ramię klasnął...“ (P. T., Ks. IX).
„Na sali w dłoń klaśnięto...“ (Mickiewicz, Mazur).
„A potem głośno w obie dłonie klasnął...“ (Lambro).

Zwarta *p* bezdźwięczna zamyka nagle jasne, zmiękczone dźwięki:

„Spojrzy, klapnie paszczęką...“ (P. T., Ks. V).

Odmiennych efektów onomatopeicznych dostarcza samogłoska *e*:

„A Wisła szemrze wartka w biegu...“ (Wyspiański, Legienda).
„Złocistą falą szemrze kłos...“ (Lange, Pantum).
„Strumień szemrze—strumień marzy...“ (Lange, Z sielanek).

Szczelinowa twarda, bezdźwięczna *sz* z następną samogłoską, dźwięczna twarda *m*, szczelinowa twarda, dźwięczna *rz* z następną powtórzoną samogłoską odtwarzają tu jasne, suche, łagodne brzmienia. Subtelne odmiany dają przykłady następujące:

„Włos uwolniony sypał się po ziemi
Ze smutnym szmerem...“ (Lambro).
„A Wisła wartka w szemrach nuci...“ (Wyspiański, Legienda).

W połączeniu z przeważającemi szczelinowemi twardemi, bezdźwięcznemi samogłoska *e* odtwarza dźwięki jasne, bardziej suche, bezdźwięczne:

„I cichy szelest rosy po drżących liściach drzew...“ (Asnyk, Letni wieczór).
„Czy to szelest rybich łusk...“ (Lange, Preludjum).

Z przewagą brzmień urywanych, stłumionych przy zamykających onomatopeję spółgłoskach zwartych, bezdźwięcznych:

„I słychać było szeptane pacierze...“ (Lambro).

Nagły wybuch suchego świstu, przechodzącego w dźwięk jasny, zakończony donośnemi, świszczącemi brzmieniami ilustruje samogłoska *e* w otoczeniu twardej zwartej, bezdźwięcznej *t* i bezdźwięcznych *sz*, szczelinowych i zwartoszczelinowych:

„Wtem zatrzeszczały tyki: już Protazy w chmielu...“ (P. T., Ks. VIII).

Poprzedzona przez twardą zwartą, bezdźwięczną *k*, dźwięczną miękką *l* i zakończona przez powrót do *k*, samogłoska *e* odtwarza dźwięki jasne, tępe, drewniane, krótkie:

„. . . . . Kędyś u brzegów kałuży
Klekce bocian...“ (P. T., Ks. VI).

Dźwięki jasne, wysokie, metaliczne ilustruje samogłoska *ę*:

„Cicho brzęczące zrywali kotwice...“ (Lambro).
„Pieśń, co przypomni wam pobrzęk łańcucha...“ (Ujejski, Maraton).
„Brzęknie złotem kopytem...“ (Wyspiański, Legienda).

Zwarta dźwięczna *b* i szczelinowa dźwięczna *rz* ilustrują tu nagły początek zjawiska dźwiękowego, po którym następuje głuche, metaliczne brzmienie, zakończone dźwiękiem drżącym, jasnym. Należy jeszcze podkreślić cieniowanie onomatopei przez głoski, następujące po samogłosce, jak w przykładach: brzęk, brzęczenie, brzęczą, brzęknie i t p.

Początkowe dźwięczne miękkie zmiękczają brzmienie:

„Żelazo z dźwiękiem padło na podłogę...“ (Lambro).

Jeżeli zamiast dźwięcznych mamy na czele twarde bezdźwięczne, szczelinowe, onomatopeja odtwarza jasne, donośne dźwięki, poprzedzone jakby przez głośny, twardy, metaliczny szelest:

„Bitew szczękanie słyszę dawne...“ (Wyspiański, Akropolis).

lub poprzedzone przez bardziej świszczące, ostre brzmienia:

„Przez ducha mgły i w zbroic chrzęście...“ (Miciński, Król w Osjaku).

ę, poprzedzone przez zwartą, twardą, bezdźwięczną *p* ilustruje nagły wybuch jasnego brzmienia, jak w zwrocie „z cicha pęk“.

Samogłoska *y* odtwarza suche, twarde, wysokie, ostre brzmienia, chrapliwe, jeżeli towarzyszy jej płynna *r*:

„. . . . . I po głębiach puszczy
Ryknęły jak niedźwiedzie...“ (P. T., Ks. X).
„Żałobny ryk bezdennych mórz—to ślubna twa muzyka...
(Lange, Latający Holender).

Y, poprzedzone przez twardą dźwięczną, szczelinową *w*, ilustruje dźwięki ostre, głuche, wydłużone, jak w wyrazie wyje; poprzedzone przez twardą szczelinową, bezdźwięczną *s* odtwarza dźwięki suche, ostre, przenikliwe np.: syk, syczeć. Grupa dźwięcznych twardych na początku wyrazów: zgrzyt, zgrzytać, zgrzytliwy, nadaje onomatopei charakter dźwięków twardych, ścierających się, chropawych, z odcieniem metalicznym:

„Jęczy rozpacz w ciemnościach, i strach zgrzyta blady...“
(St. Barącz, Zaćmienie słońca...)

Z odcieniem świszczącym przy początkowych twardych bezdźwięcznych:

„Czwartego ranka skrzypnęły zawiasy...“ (Beniowski, P. X).

Głuche, silnie wibrujące brzmienie, podwyższające się ku końcowi odtwarza *y*, poprzedzane przez dźwięczne twarde, zwartą *b* i szczelinową *z*: bzyk, bzykać.

I nadaje się do odtwarzania dźwięków jasnych, wysokich, przenikliwych, szczególniej w połączeniu z szczelinowemi, które dawniej nosiły charakterystyczne miano syczących:

„A na wojnie świszczą kule...“ (Konopnicka, A jak poszedł...).
„Świst grotów słychać...“ (Wyspiański, Protesilas i Laodamia).
„I z świstem smaga jezior toń, i ciska w przestwór wieńce pian,
I z świstem smaga czernie chmur...“ (Staff, Burza).
„I świszczą, świszczą, świszczą swe boleści.“ (Lange, Burza).

Mniej przenikliwy, bardziej ponury charakter ma onomatopeja, gdy zamiast grupy szczelinowych bezdźwięcznych rozpoczyna ją zwarta dźwięczna *g* i dźwięczna szczelinowa *w*:

„Gwiżdże wicher, płacze słota..“ (Staff, Szaruga).

Gardlany, chrapliwy odcień tworzy początkowa szczelinowa bezdźwięczna *ch*:

„I był chichot – i był śmiech...“ (Lange, Preludjum).
„.. chichocząc z oczyma, zakrytemi przez kudłate, obmierzłe rzęsy...“
(Żeromski, Ludzie bezdomni).

Przenikliwe, wydłużone, wysokie dźwięki odtwarza *i* w połączeniu z bezdźwięcznemi: zwartą *p*, szczelinową *f*, w wyrazach: pisk, kwiczy.

Czasem dwie samogłoski w wyrazie, splecione przez spółgłoski, mają wartość onomatopeiczną, jak w wyrazach: turkot, rumot, chlupot.

Poeci nie poprzestają na użyciu istniejących w języku onomatopei, lecz za pomocą nagromadzenia wyrazów, zawierających pewne dźwięki, za pomocą aliteracji, t. j. powtórzeń tych samych spółgłosek, za pomocą asonansów czyli powtórzeń tych samych samogłosek, za pomocą krzyżowania różnorodnych brzmień tworzą całe zdania onomatopeiczne — onomatopeje wielowyrazowe, obszerniej i z większą znacznie siłą sugiestji odtwarzając zjawisko, podane w znaczeniu słów. Takie wielowyrazowe onomatopeje mogą się składać z wyrazów wyłącznie onomatopeicznych, mogą jednak, co się nawet częściej zdarza, zawierać wyrazy nieonomatopeiczne, brzmieniem swym podkreślające lub dopełniające onomatopeję jedynego wśród nich słowa onomatopeicznego. Odległość dźwięków onomatopeicznych gra tu wybitną rolę. W przykładach zatrzymuję poprzedni porządek, zaczynając od *u*:

„Z głuchym szumem, jak w nurtach wody stal gorąca...“ (Farys).

Tu siła onomatopei „szumem“ zostaje spotęgowana przez dwukrotne powtórzenie *u* w „głuchym“ i „nurtach“. Podobnie:

„Już słyszę rum rumaków. Świta...“ (Wyspiański, Akropolis).

U, ą:

„Huczą trąby po lesie...“ (Rydel, Bajka o Kasi i królewiczu).
„Zagłuszyły dziś burze huczące...“ (Asnyk, Dzieje piosenki).
„Niech wiecznie pochylnią grzmot huczy ponury...“ (Niemojewski, Na Pochylni)

U, o:

„Deszczem mży brudna, nudna słota,
Miarowo pluszcze i chlupota...“ (Staff, Słota).

U, o, ą:

„I ogromną swą trąbą otrębuje burzę...“ (P, T., Ks. X).

Z odcieniem metalicznym przez dodanie *ę*:

„Że struny zadzwoniły jak trąby mosiężne...“ (P. T., Ks. XII).

Kontrast samogłosek *a*, *ą* i *e*, *ę*, i przy tej samej początkowej zwartej dźwięcznej *b* tworzy doskonałe onomatopeje w przykładzie następującym:

„Już mu zdala wtórują z bagien basem bąki,
Już bekasy, do góry porwawszy się, wiją,
I bekając raz po raz, jak w bębenki biją...“ (P. T., Ks. VIII).

E:

„W dzień biały morze śpiewa, szepce i szeleści...“ (Staff, Wieści morza).

Ę:

„Jeszcze dźwięk gędźby słyszy...“ (Wyspiański, Legienda).
„Że szkło dźwięknąwszy pękło...“ (P. T. Ks. V).

E, *ę*:

„Czy w zbożu świerszcze brzęczą?...“ (Legienda).

Ę, *ę*, *y*, *i*:

„Znów zrazu brzęczenia
Lekkie i ciche; kilka cienkich strunek jęczy..“ (P. T., Ks. XII).

Z uwydatnieniem szelestów metalicznych za pomocą grup spółgłoskowych:

„Owiewał cię, jak brzękiem pszczoły brzęczyzłotki...“ (Staff, Hora tańcząca).
„Złote brzęczenie pszczelich skrzydełek...“ (Staff, Sen na skrzydłach zmierzchu).

z odcieniem mniej metalicznym przyciszonym:

„Słyszysz, jak wietrzyk szeleści...“ (Asnyk, Serenada).

Y:

„I ryczy gniew mój, wyje ból! Dziko zraniony zawył tur!“ (Staff, Burza).

Niemal wyłącznie na spółgłoskach opiera się onomatopeja następująca, pełna jękliwych, twardych, przejmujących, metalicznych dźwięków:

„Zgrzytnęły wyszczerbionym zębem koła rdzawe...“ (P. T., Ks. V).

Podobnie:

„Jak zgrzyt żelaza po szkle: przejął wszystkich dreszczem...“ (P. T., Ks. XII).

Dźwięki suche, jasne, drewniane maluje wiersz:

„Ledwo kleknął i szczęki zębowate ruszył...“ (P. T, Ks. VIII).

I:

„Z nadstawionemi kłami: „Krwi, krwi, krwi!“ kwikają“. (Mickiewicz, Do Fr. Grzymały).
„Przy dzikim wichru poświście...“ (Asnyk, Nokturno).
„Spiesz, tłumie! Chichoczą machiny...“ (Niemojewski, Trupie pole).

Y, *i*:

„Po nocy hyjen przeraźliwe wycia...“ (Ojciec zadżumionych).
„I krwi, krwi, krwi—wołał głosem bzykającym...“ (Mickiewicz, Komar).

Dotychczas rozpatrywaliśmy przykłady, w których onomatopeje miały charakter mniej więcej jednolity. Poeta może jednak odtwarzać zjawiska, obfitujące w różnorodne przejścia, modulacje, stopniowania; używa całego bogactwa głosek, którego mu dostarcza mowa. Granica między takiemi onomatopejami wielowyrazowemi złożonemi i poprzedniemi — prostemi jest bardzo nikła; rozróżnienia też zbyt silnie podkreślać nie należy:

„I wnet pękła ze świstem struna złowróżąca...“ (P. T., Ks. XII).
„. . . . . To raz w wilczą szyję
Przeciągając się długo, przeraźliwie wyje...“ (P. T., Ks. IV).

„Wicher kędyś nad sklepem szalał nieruchomym
Jękiem, szumami, wyciem, łoskotami, gromem.
Dziwny, odurzający hałas!...“ (P. T., Ks. IV).
„Słyszę, jak namiot gęste sieką deszcze,
Jak się rozciąga, jak głucho szeleszcze...“ (Ojciec zadżumionych).

„Nieskończone aleje topoli, które już nowe na się listki oblekły i nowym zadrgały życiem—głosiły szelestnym szumem o wiecznej sławie...“ (Żeromski, Popioły).

„Słyszysz ty ten szum liści i w liści pogwarze
Szepty...“ (Wyspiański, Noc listopadowa).
„Szum twych szat, w którym szeptał szmer całunków słodki...“
(Staff, Hora tańcząca).
„Deszcz pluszcze ponad moją głową,
Kapie, chlupota gdzieś koło mnie...“ (Staff, Słota).
„Dmie, huczy, wyje, grzmi śnieżyca...“ (Lange, Echa zimowe).
„Fala kołysząc się lekko uderza,
Po muszlach dzwoni, szeleści i pluszcze...“ (Żuławski, Narodziny Psychy).
„Haha! jak gwiżdże wiatr i huczy...“ (Tetmajer, Potok).
„A szumią, łopocą
Szarfami przyczołów
Chorągwie, proporce
Pogrzebne...“ (Wyspiański, Kazimierz Wielki).
„Warczą, furczą kołowrotki...“ (Lange, Latający Holender).

Onomatopeje wielowyrazowe złożone mogą malować następujące po sobie momenty zjawiska dźwiękowego:

„Był to zbłąkany granat, kręci się, wre, świszcze,
Pękł z hukiem, jakby piorun...“ (P. T., Ks. XI).
„Tam kula lecąc zdala grozi, szumi, wyje,
Ryczy, jak byk przed bitwą, miota się, grunt ryje...“ (Reduta Ordona).

Onomatopeja może odtwarzać zbiorowy obraz dźwiękowy, złożony z wielu zjawisk:

„Co pewien czas rozlegał się wśród stuku siekier jadowity trzask lecącego drzewa, szum i łomot obszaru jego gałęzi, potężny, głuchy grzmot upadku wielkiego pnia ..“ (Zych, Echa leśne).

„Zdarto żagle, ster prysnął, ryk wód, szum zawiei...“ (Burza).
„Tylko drzewa
Szumią wokoło domu i szemrze ulewa...“ (P. T., Ks. X).
„W szmer cichy fal—w szum cichy drzew...“ (Lange, Preludjum).
„Przemówi szumem fali, wichru dzikim świstem...“ (Asnyk, Morskie Oko).
„Kocha—pluszcze staw,
Kocha - szemrze zdrój,
Kocha—brzęczy z traw
Złotych muszek rój...“ (Asnyk, Różowa chwilka).
„Organy huczą, bije grom,
Huragan dmie piorunem...“ (Wyspiański, Akropolis).
„Zaszumiał wiatr, zahuczał grom—jęknęła morska toń...“
(Lange, Latający Holender).
„Noc—wicher i warczenie chmur.“ (Miciński, Głębiny duch).
„Huk, trzask, zamęt, skrzyp wozów, szczęk broni w popłochu...“
(St. Barącz, Zaćmienie słońca podczas boju starożytnych).

Onomatopeje odtwarzają zjawiska dźwiękowe albo dźwięki, towarzyszące innym zjawiskom, np. pewnym ruchom. Ale obok onomatopei istnieją wyrazy i grupy wyrazów, które, nie naśladując żadnych dźwięków, nie oznaczając zjawisk dźwiękowych, ujawniają więcej lub mniej ścisły związek między brzmieniem głosek i treścią. Według terminologji Grammonta noszą one miano ekspresyjnych, Wundt nazywa je obrazami dźwiękowemi (Lautbilder) albo przenośniami dźwiękowemi i określa je w ten sposób: „Przez przenośnię dźwiękową rozumiem wogóle pewien stosunek dźwięków mowy do ich znaczenia, który narzuca się świadomości wskutek tego, że ton uczuciowy dźwięków jest pokrewny uczuciu, związanemu z oznaczanym przez nie wyobrażeniem". (W. Wundt, Völkerpsychologie I, str. 336).

Warunki powstawania przenośni dźwiękowej są też same, co i onomatopei. Wartość ekspresyjną głosek dobywa na światło, ujawnia harmonizująca z ich wrażeniem treść wyrazu i to treść, wyrastająca z całego zdania. Wartość ekspresyjną posiadają tylko pewne dźwięki, gdy inne pozostają mniej więcej obojętne; zgłoski akcentowane działają najsilniej. Podobnie jak onomatopeje, przenośnie dźwiękowe mogą być wynikiem świadomego wysiłku w tym kierunku, najczęściej jednak nasuwają się samorzutnie, obficiej lub mniej obficie zależnie od wrodzonej wrażliwości, przyzwyczajeń, kultury literackiej, estetycznej. W odczuwaniu wartości ekspresyjnej przenośni dźwiękowych pierwiastek subjektywny gra znacznie większą rolę, aniżeli przy onomatopejach.

Na granicy między onomatopejami i wyrazami ekspresyjnemi stoją wyrazy, ilustrujące ruchy, którym towarzyszą pewne dźwięki. O ile w wyobrażeniu odtwarzanego zjawiska silnie występuje element dźwiękowy—są to onomatopeje, jeśli element dźwiękowy został zaciemniony, zatarty przez wyobrażenie ruchu, wyraz staje się ekspresyjnym:

„Już stal ząb za ząb o stal porwawszy się pryska..." (P. T., Ks. IX).
„Podziemu prysną wraz oścież̇e..." (Wyspiański, Noc listopadowa).
„Pryskają nieczułe lody..." (Oda do młodości).

W przytoczonych przykładach mamy szereg bardzo wyrazistych onomatopei, odtwarzających wysokie, ostre, suche, krótkie dźwięki, towarzyszące nagłym ruchom. Mniej uchwytne są onomatopeje w przykładach następujących:

„A wtem, jak bańka, prysnął o szmat głazu..." (Oda).
„Gracz szarak! Skoro poczuł wszystkie charty w kupie,
Pstręk na prawo koziołka, z nim w prawo psy głupie,
A on znowu fajt w lewo, jak wytnie dwa susy,
Psy za nim fajt na lewo, on w las, a mój Kusy
Cap!..." (P. T., Ks. I).

Tu charakterystyczne wyrazy: pstręk, fajt, cap, o tyle zdają się odtwarzać niewyraźne dźwięki, towarzyszące ruchom, o ile same ruchy szybkie, niespodziewane. Posuńmy się o stopień dalej:

„Ponad srebrzyste Świtezi błonie
Dziewicza piękność wytryska...“ (Mickiewicz, Świtezianka).
„Ach, patrz! Na słońca promyku
Wytryska z wody Goplana...“ (Balladyna).
„Zaledwie pierwsze zmarszczone i słabe liście wyprysły z końców cienkich gałązek bzu...“ (Żeromski, Popioły).

Jeżeli w tych przykładach, ilustrujących lekki, nagły, szybki ruch, można jeszcze, choć o ile mnie się zdaje, niesłusznie, upatrywać odtworzenie ledwie uchwytnych dźwięków, to wyłącznie już ekspresyjny wyraz odnajdujemy w zdaniu następującym:

„Ze szczytu wytryskują krużganku krawędzie...“ (P. T., Ks. IV).

Wyraz onomatopeiczny zmienił się w wyraz ekspresyjny.

Opierając się na poprzedniej analizie, rozpatrzmy wyrazy i wyrażenia czysto ekspresyjne, takie, które nigdy onomatopejami nie były.

Samogłoska ciemna *u*, jaśniejsze *ą*, *o* nadają się do odtwarzania nastrojów grozy, smutku, powagi:

„Chowałem dzwony w piersi mej, ponure, groźne, głuche dzwony...“
(Staff, Dzwony).
„Długą, wązką kolumną jako lawa błota...“ (Reduta Ordona).
„Tak smutno, mroczno i chmurno...“ (Asnyk, Nokturno).

Jasne *a* nadaje się do wyrażania jasności, blasku:

„Woda warstwami spada, a na każdej warście
Połyskują się blasku miesięcznego garście...“ (P. T., Ks. VIII).
„Pomarańcz blask
Majowe złoci drzewa...“ (Mickiewicz, Wezwanie do Neapolu).
„Grób jako biała czara prześliczna...“ (Słowacki).
„Bladej twarzy alabastry...“ (Asnyk, Astry).
„I tak oblana światła potokiem...“ (Asnyk, Legienda pierwszej miłości).
„Noc taka jasna
Gwiazdami płonie,
Światłem okala
Przejrzyste tonie...“ (Asnyk, Barkarola).
„Zasłałem płótnem białem posłanie...“ (Staff, Przyjście).
„Jak biały łabędź, który mknie...“ (Corpancho, przekł. A. Langego).
„W oczach oto nam dogasa
Jasnokłosa lata krasa
Blask słonecznych dni...“ (M. Wolska, Jakże prędko...).

Powtórzenie samogłoski *a* odtwarzać może także przestrzeń, pełną powietrza, szerokie obszary:

„. . . . . I kładę me dłonie
Na gwiazdach, jak na szklanych harmoniki kręgach...“ (Dziady, Improwizacja).
„Tak dwa stawy gadały do siebie przez pola,
Jak grające naprzemian dwie arfy Eola...“ (P. T., Ks. VIII).

Na kontraście ciemnych: *u*, *ą*, *o* i jasnego *a* opiera się ekspresyjność następujących wierszy:

„...Gdzie kolumn rząd
I tłum posągów stoi.
A wszystkie mnie
Witają twarzą białą...“ (Mickiewicz, Wezwanie do Neapolu).

Samogłoska *e* w przykładzie następującym maluje łagodną jednostajność bezruchu, ciszy:

„Żaden w wietrze nie drgnie listek...“ (Asnyk).

jednostajność słodkiej, nieskończonej melodji:

„Wisła ci śpiewkę śpiewa śpiewną...“ (Wyspiański, Legienda).

Powtórzenie wielokrotne tych samych dźwięków może być zużytkowane dla podkreślenia nagromadzenia, powtórzeń, wielokrotności.

„Ten kruszec mu wleję do serca.
A potem przez oczy, przez uszy wyleję,
I znowu tem wleję korytem,
I będę tym trupem obracać jak sitem:
Naleję, wyleję, przesieję!
Ach, kiedyż przez niego ten kruszec przesieję!
Ach, czekać tak długo! - goreję! goreję!“ (Dziady, Cz. III).

Podział spółgłosek na wybuchowe, syczące, świszczące, na twarde i miękkie, pieszczotliwe, na powiewne charakteryzuje zarazem tkwiące w nich wartości ekspresyjne. Kilka przykładów zilustruje, w jaki sposób poezja spożytkowuje materjał spółgłoskowy mowy dla spotęgowania nastroju:

„I z trąb znana piosenka ku niebu wionęła...“ (P. T., Ks. XII).

Dwukrotnie powtórzona dźwięczna nosowa *n* z szczelinową dźwięczną, miękką *w* maluje lekki, wdzięczny, sunący, polotny ruch.

Ruchy miękkie, łagodne muśnięcia odtwarza szczelinowa dźwięczna *w* często w połączeniu z samogłoską *e*:

„Powiew miłości owiał mię uroczy...“ (W Szwajcarji).
„Gdzie wonie zwiewa wiew chyży...“ (Staff, Kiedy spotykam cię...)
„To cisza śpiewa, drzewa owiewa
Zachwytem upojenia...“ (Staff, Duszy tęsknica...).

Twardość metaliczną, przejrzystość, czystość maluje zwarta twarda, bezdźwięczna *k* i płynna *r* w połączeniu ze szczelinowemi *ż*, *sz* w wierszu Staffa:

„Kruże w kryształnym kruszcu kunsztownie kowane...“ (Południe włóczęgi).

Nieco podobnie:

„Na szklance, z której piję rozmarzone wino,
Wklęła sztuka szlifierska w jasny kryształ czeski
Kilka drzew, wrytych w przeźrocz zuchwałemi kreski...“
(Staff, Zabawa z winem).

Bezdźwięczne szczelinowe ze zwartemi odtwarzają przedmioty ostre, twarde, jak w przykładzie:

„I w ostrzu szpon...“ (Mickiewicz, Słowiczku mój).

Płynne *r*, silnie artykulowane, w połączeniach z dźwięcznemi zwartemi lub szczelinowemi często ilustruje gwałtowne ruchy walki, szarpania, miażdżenia:

„Gryzę go wściekłymi zęby...“ (Farys).
„Pali piersią, rwie zębem, oddechem zabija...“ (Reduta Ordona).
„Już go słońce źre, żołnierze, już go porwało w pazury...“ (Żeromski, Popioły).

Zwarte bezdźwięczne i dźwięczne nadają się do malowania nagłego wybuchu otamowanego ruchu, gwałtownej zachęty, podniety:

„Pędź, latawcze białonogi!...“ (Farys).
„Dalej, z posad bryło świata!...“ (Oda).

Najtrudniejsze kombinacje spółgłoskowe stają się łatwe, naturalne, pożądane, jeśli w nich ujawnia się nastrój, który przenika wewnętrznie poetę i czytelnika; natomiast nagromadzenie spółgłosek, liczne powtórzenia tych samych samogłosek, nie znajdujące uzasadnienia w treści wyrazów, rażą i niweczą piękno utworu. Stąd piękno takich wierszy, jak:

„Łbem grunt wierci, z nóg piasek sypie gwiazdom w oczy...“ (P. T., Ks. X).
„Słyszę, jak namiot gęste sieką deszcze...“ (Ojciec zadżumionych).
„I słychać jęk szatanów w sosen szumie...“ (Beniowski);

dlatego niemile drażnią nasze ucho wiersze:

„Za słodycz nocy po dziennej męce
Pręży dziewczęce ręce w podzięce...“ (Staff, Duszy tęsknica...).
„A sam w sobie szanuj, synu,
Przyszłego człowieka!“ (Konopnicka, Wstań, o dziecię).
„Lecz jak duch, który tu nie zdoła zostać,
Bo nie ma tutaj ni sióstr, ni braci...“ (Krasiński, O życia ranku...).

dlatego w zwrotce Wroczyńskiego:

„Już dzień—a więc,—żar nieb pierś pól
Pożogą szarą spali;
W miał grud, w piach wydm, w skurcz mąk, w ten ból—
Ból roztopionej stali...“ (Rapsodja),

odnajdujemy tylko chaos z trudnością dających się wygłosić zbitek spółgłoskowych, gdy porównanie w tejże „Rapsodji“:

„Jak oddech z pod woali...“

cechuje subtelna, wysoce artystyczna harmonja.

Analizę ekspresyjności zgłosek zamknijmy rozpatrzeniem znanego wiersza lozańskiego Mickiewicza:

„Polały się łzy me czyste, rzęsiste
Na me dzieciństwo sielskie, anielskie,
Na moją młodość górną i chmurną,
Na mój wiek męski, wiek klęski
Polały się łzy me czyste, rzęsiste“.

Szczególną siłę ekspresyjną posiadają tu: wiersz drugi i trzeci, każdy o innym nastroju. Promienny, czysty, przez łzy rozrzewnienia oglądany obraz słodkiego dzieciństwa poeta maluje za pomocą samogłosek jasnych i miękkich: *a*, *e*, *i*—i całego szeregu miękkich spółgłosek; uniesienia, burze i smutki wieku młodzieńczego odtwarza, posługując się samogłoskami ciemnemi: *o*, *ą*, *u*, spółgłoskami twardemi z silnie wibrującym *r* [1]).

---

[1]) Dla porównania przytaczam wyjątek z utworu Goethego „Der Gott und die Bajadere“, gdzie ugrupowanie samogłosek i spółgłosek pierwszych trzech wierszy odtwarza żywy, gibki ruch taneczny, stanowiący kontrast z powagą i powolnością pochodu pogrzebowego, przedstawionego w trzech ostatnich:

Do doskonałej ekspresyjności głoskowej wiersza podobnie jak do stylowej poeta może dochodzić stopniowo przez szereg zmian:

„. . . . . wpadła dziewica
Jasna lekko i cicho jak światło księżyca..." (P. T., Ks. I).
„. . . . . wleciała przez okno świecąca,
Nagła, cicha i lekka jako blask miesiąca..."
„. . . . . wleciała przez okno, świecąca,
Nagła, cicha i lekka, jak światłość miesiąca".

Przez usunięcie ostrego *y* w rymie, przez wielokrotne powtórzenie *a*, przez łagodne przejścia spółgłosek, ich miękkość Mickiewicz nadaje muzyce tego wiersza delikatny wdzięk, niezwykły czar ekspresji.

Przy rozbiorze przykładów pomijaliśmy głoski, które wybitnie nie uczestniczyły w tworzeniu onomatopei lub ekspresyjności głoskowej, lecz w ogólnym wrażeniu biorą one czynny udział i, chociaż trudno uchwycić, tym bardziej określić ich działanie, stwarzają najsubtelniejsze cieniowania całości dźwiękowej.

Połączenia głosek mimo swej onomatopeiczności czy ekspresyjności, mimo tego, że mogą być pod obu temi względami obojętne, wywierają niezaprzeczenie wrażenie miłe lub przykre dla ucha. Tutaj stajemy wobec nowego, zasadniczego zjawiska, któremu najwłaściwsze miano harmonji głoskowej w ścisłym znaczeniu słowa. Tę stronę utworów poetyckich miał zapewne na myśli Słowacki, pisząc w cytowanej już krytyce utworów B. Zaleskiego: „Weźmy za przykład wiersze Mickiewicza:

„A drugą ręką w wodę dla zabawki miota
Brane z fartuszka garście zaklętego złota..."

Ostatnia połowa drugiego wiersza jest cudnej harmonji, jeżeli ją pełnemi i otwartemi ustami przeczytasz:

g*á*rście—zaklęt*é*go—zł*ó*ta..."

„Sie rührt sich, die Zimbeln zum Tanze zu schlagen,
Sie weiss sich so lieblich im Kreise zu tragen,
Sie neigt sich und biegt sich und reicht ihm den Strauss.
. . . .
Es singen die Priester: „Wir tragen die Alten
Nach langem Ermatten und spätem Erkalten,
Wir tragen die Jugend, noch eh' sie's gedacht".

A oto słodki urok wabienia, kuszenia:

„Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir..." (Erlkönig).

Powoływanie się na autora „Pana Tadeusza“ nie było przypadkiem. Artysta o niesłychanie wysubtelnionej wrażliwości, delikatnym smaku musiał odczuwać w pełni urok muzyczny wierszy Mickiewicza, czytanych „pełnemi, otwartemi ustami“, tych wierszy, o których z niemniejszym zachwytem mówi Z. Krasiński: „Co to za spiż koryncki wiersz p. Adama! Nikt nigdy nie wyrówna tej odwieczności wiersza, która cechą Jego“ (do St. Koźmiana, Heidelberg 23 marca 1851 r.). Cudnej harmonji są przytaczane poprzednio na kartach niniejszej pracy wiersze z poematu litewskiego, cudnej harmonji, by jeszcze na kilka powołać się przykładów, jest zakończenie utworu „Śniła się zima...“:

„I gór albańskich, i róż Palatynu...“,

cudnej harmonji jest pierwsza zwrotka sonetu „Ałuszta w dzień“:

„Już góra z piersi mgliste otrząsa chylaty,
Rannym szumi namazem niwa złotokłosa,
Kłania się las i sypie z majowego włosa
Jak z różańca kalifów rubin i granaty...“

Na czym polega większa lub mniejsza śpiewność wierszy, jeżeli pominiemy budowę ich rytmiczną? Słowacki odpowiada: „...Harmonja (zależy) na poważnych i szerokich wyrazach—i na otwartych samogłoskach, nie zaś na skupieniu krótkich jednosylabowych słów, i na sprowadzeniu razem tętniących spółgłosek, tak ażeby każda miara wierszowa była garstką zbitych razem w jedne dźwięków...“ Spróbujmy nieco dokładniej zastanowić się nad tą sprawą, rozpoczynając od spółgłosek. Bezwzględnie ani liczba spółgłosek, ani liczba zbitek spółgłoskowych nic tu nie decyduje: przytoczony przez Słowackiego wiersz Mickiewicza zawiera 21 spółgłosek i sześć grup spółgłoskowych, podobnie jak następujący wiersz z Niemojewskiego „Trupiego pola“, niezaprzeczenie niższy pod względem harmonji głoskowej:

„Tam nawa kopalni ś r ó d ś w i a t e ł l ś n i w dali...“

Mógłby ktoś zarzucić, że rachunek nieścisły, bo w pierwszym wypadku liczba spółgłosek i grup spółgłoskowych przypada na 13, w drugim—12 zgłosek. Naówczas prawdziwość poprzedniego twierdzenia można poprzeć porównaniem liczbowym z trzynastozgłoskowcami zwrotki sonetu „Ałuszta w dzień“. Pierwszy wiersz zawiera 19 spółgłosek, 6 zbitek spółgłoskowych, drugi — 18 spółgłosek, jeżeli podwójne *n* liczyć jako *n* długie, 17 spółgłosek i 3 grupy, trzeci—16 spółgłosek, 3 grupy, czwarty — 18 spółgłosek, 4 grupy. Nie liczba więc spółgłosek, nie liczba grup, lecz rodzaj spółgłosek, ich następstwo i sposób połączeń podnoszą lub psują harmonję wiersza.

Samogłoski, ustalające przez liczbę zgłosek stosunki rytmiczne wiersza, przez to, że są tonami o określonym zabarwieniu, zasadniczo organizują harmonję wierszową. Najsilniej uderzają nasze ucho samogłoski wzmocnień rytmicznych, wskutek czego wytwarzają jakby pewną atmosferę.

Oto naprzykład powtarzane *a*:

„Z modlitwą Araba był w gmachach Khaaba...“ (Duma o Wacł. Rzewuskim).
o—i—ą a—*a*—a y—*a*—a a—*a*—a
„Koń jego arabski był biały bez skazy.“
o—e—o a—*a*—i y—*a*—y e—*a*—y
„I żłoby pozłacał,—z kryształu dał ściany.“
i—o—y o—*a*—a y—*a*—u a—*a*—y
„Raz, starym zwyczajem pomarłych już rodzin...“
a—*a*—y y—*a*—e o—*a*—y u—o—i

powtarzane *o*:

„Dla konia w ogrodzie budował altany...“

kolejne *a*, *o*:

„Na sianie, za stołem, z przyjaciół swych kołem...“
a—*a*—e a—*o*—e y—*a*—o y — *o*—e

Mniej uwypuklone samogłoski zgłosek słabych splatają się różnorodnie z samogłoskami mocnych, i różnorodne stosunki tych ugrupowań stwarzają harmonję głoskową prozy i wiersza. Im budowa rytmiczna wyrazistsza, tym łatwiej ucho chwyta te powiązania, łączy je i porównywa; rzecz naturalna, nie każde ucho, lecz takie, które posiada wrażliwość muzyczną i niejakie wyćwiczenie.

Dla ułatwienia następującej analizy przypomnijmy sobie pokrewieństwa samogłosek. Najgłówniejszy podział ze względu na różnicę zabarwienia obejmuje tylne i przednie samogłoski według udziału w artykulacji tylnej lub przedniej części języka: tylne: *u*, *ą*, *o*, *a*, przednie: *e*, *ę*, *y*, *i*[1]). Dalej w obrębie tylnych mamy przeciwstawienie ciemnych: *u*, *ą*, *o* i jasnego *a*, w obrębie przednich—jasnego *e*, *ę* i ostrych: *y*, *i*. Grupy samogłosek tylnych ciemnych lub przednich jasnych, lub przednich ostrych nazwiemy grupami jednorodnemi ściśle, grupy z tylnych ciemnych i jasnych, przednich jasnych i ostrych — jednorodnemi nieściśle; grupy z tylnych i przednich — różnorodnemi. Według Grammonta prawdziwie harmonijne są wiersze jedynie parzyste, gdyż w nich tylko mogą się tworzyć grupy dwójkowe lub trójkowe, a właśnie odpowiedniość liczby i odpowiedniość następstwa samogłosek, sąsiadujących ze sobą, krzyżujących się lub grup końcowych i środkowych, wytwarza harmonję.

---

[1]) Ig. Stein, Pomiary pełnogłosek polskich (str. 14, 15).

Najbardziej harmonijne są wiersze, złożone według podziału rytmicznego z grup trójkowych, idących parami, tu bowiem stosunki są najłatwiej uchwytne, możliwe zaś kombinacje bardzo obfite. Składniki grup powinny być różnorodne, powiązanie grup ściśle jednorodnych znużyłoby monotonją; grupy, odpowiadające sobie, mogą być zbudowane identycznie, przyczym za jednakowe składniki uważa się samogłoski spokrewnione np.: *a—a—i*: *a—a—i*; *a—y—a*: *ą—e—u*; *ę—a—ą*: *i—o—a*; mogą łączyć się na zasadzie przeciwstawienia składników, np.: *e—a—ą* (*e*—grupa przednich, *a—ą*—tylnych): *u—o—y* (*u—o*—tylne, *y*—przednie); *i—u—o*: *u—e—i* i t. d. Niższy stopień harmonji wytwarzają grupy dwójkowe. Teorja Grammonta tłumaczy w znacznej mierze harmonję wiersza francuskiego i najogólniejszą zasadę ustala słusznie. Idzie tu o ugrupowania samogłoskowe i ich stosunki. Pewne zjawiska harmonji ośmiozgłoskowców, dwunastozgłoskowców polskich, mianowicie amfibrachów system dwójkowy i trójkowy wyjaśnia przekonywająco, np.:

„Jasne *bogi* | złotokłose...
Przez *łan złoty* | *idą* bose". (Wyspiański, Legjon).
„Smutnego uniosły arabskie latawce..." (Duma o Wacławie Rzewuskim).
u—e—o u—o—y *a—a—e a—a—e*

Ale teorja Grammonta nie wystarcza już w przykładach następujących:

„Lecz druhów nie było... Pod zimną mogiłą..."
e — u—ó e—y—o o — i—ą o—i—ą
„Pod oknem w ogrodzie fal koła na wodzie..."
o—o—e o—o—e a—o—a a—o—e

nie wystarcza mianowicie w tym punkcie. Według Grammonta, jeżeli np. dwunastozgłoskowiec rozpada się na odpowiadające sobie dwie pary trójek, to trójki te nie mogą już harmonizować się np. dwójkami: pierwsza z ostatnią i t. p. W ostatnim więc przykładzie niezaprzeczenie harmonijnym mielibyśmy możliwy jeden podział:

o—o—e o—o—e a—o a—a o—e

uwzględniając przytym omówienie Rochetta (L'Alexandrin... 478), iż dość powtórzenia, by wyróżnić czy odróżnić powtarzającą się samogłoskę. W ten sposób jednak nie wyczerpaliśmy w całości wrażenia. Przedewszystkim ostatnia dwójka ostatniego amfibrachu odpowiada ostatniej dwójce drugiego i pierwszego; z drugim tworząc rym, z pierwszym asonans. Nadto silnie zarysowuje się stosunek pierwszych samogłosek

trzeciego i czwartego amfibrachu. Uwzględniając te powiązania, musimy stworzyć wzór graficzny bardziej zawiły:

o—o—e o—o—e a—o a—a o—e

Nie uwzględniliśmy już tutaj jednostajnego wokalizmu wzmocnień rytmicznych. Podobnie wiersz:

„Lecz druhów nie było... Pod zimną mogiłą...“

da obraz następujący:

e u—ó—e—y—o o—i—ą o—i—ą

Związki tu są liczniejsze, bardziej, sądzę, różnorodne i skomplikowane, niż je przypuszcza wyłuszczona uprzednio teorja. Przytym jak z jej pomocą wyjaśnić „cudną harmonję“ potępianych przez Grammonta wierszy nieparzystych: trzynastozgłoskowców „Pana Tadeusza“, jedenastozgłoskowców „Beniowskiego“, „Króla-Ducha“? Czy harmonja tkwi w stosunkach grup dźwiękowych, w następstwie pojedyńczych dźwięków, czy w jednym i drugim? Na czym opiera się harmonja piewszej połowy wiersza:

„I gór albańskich i róż Palatynu...“

i—ó a—a—i i—ó a—a—y—u

połowy, tworzącej zupełnie niezrównoważone cząstki: dwu i trzyzgłoskową? Podobne dysharmonje ugrupowań nie przeszkadzają niezwykłej harmonji głoskowej następujących wierszy:

„Brane z fartuszka garście zaklętego złota...“

a—e a—u—a a—e a—ę—e—o—o—a

„Już góra z piersi mgliste otrząsa chylaty...“

u—ó—a e—i i—e o—ą—a—y—a—y

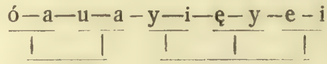
Kiedy Mickiewicz poprawia wiersz:

„Nim z Alpuhary gór się wywlekli...“

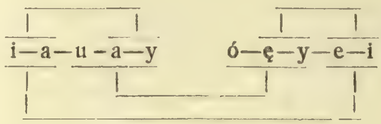
na:

„Z gór Alpuhary nim się wywlekli...“

czujemy, iż ta poprawka, doskonaląc wiersz stylowo, rytmicznie, melodyjnie, stwarza obcą mu przedtym harmonję, że następstwo i powiązanie:



jest piękniejsze od:



Toż samo, kiedy poprawia, nie zmieniając w niczym rytmu:

„Jasna lekko i cicho jak światło księżyca .“

na tak pięknie harmonijny wiersz:

„Nagła, cicha i lekka jak światłość miesiąca...“

Całkowitego objaśnienia i uzasadnienia zjawiska te muszą oczekiwać i nadal od zbiorowego wysiłku psychologji, estetyki eksperymentalnej, fonetyki.

Harmonja głoskowa każdego utworu jest zawsze o tyleż dziełem poety, o ile rezultatem długiego procesu ewolucji językowej. Trzeba dokładnie odróżniać materjał, w którym tworzy artysta: samogłoski, spółgłoski języka, grupy, kombinacje głosek, długość wyrazów, akcent,— i tworzenie, które jest od tego materjału zależne. Porównajmy subtelny wokalizm francuski, różne rodzaje *a*, *o* z wokalizmem polskim, różnicę barwy (timbre) samogłosek *e*, *u* we francuskim i niemieckim, porównajmy samogłoski nosowe w polskim i francuskim, brak ich w rosyjskim, przypomnijmy *ł* polskie, nie posiadające odpowiednika w niemieckim, francuskim i t. p. [1]).

[1]) Patrz u O. Jespersena (Lehrbuch der Phonetik, str. 157, 8, 244, 5, 6) charakterystykę porównawczą pod względem fonetycznym niemieckiego, francuskiego, angielskiego. B. Bourdon w książce „L'expression des émotions et des tendances dans le langage“ (str. 71) formułuje następujące ogólne wnioski: im większa liczba

„Zbliżano język polski z rosyjskim w tym samym zupełnie stosunku,—mówi Fr. Liszt—co łacinę z włoszczyzną. W istocie język rosyjski więcej ma dźwięków powłóczystych, kołysanych, rzecby można wzdychających". (Fr. Szopen, str. 84). Podobną różnicę obu języków podkreśla tłumacz Słowackiego, poeta rosyjski K. Balmont: „Język polski uczy mowę rosyjską siły, jest on energją... W przeciągłych dźwiękach mowy rosyjskiej miękkość słyszymy srebra; w kurczowo zwartych porywach mowy polskiej słychać okrzyki żelaza i bronzu. Rosjanin powie „wietier", Polak rzecze „wiatr", Rosjanin wymówi „niczewo", Polak rzuci „nic", Rosjanin krzyknie „k orużju!", Polak zawoła „do broni!"

Tłumacz przy największej staranności może zachować ten sam rytm, długość i liczbę członów, szeregów, łańcuchów, okresów, ale nigdy nie zdoła zachować harmonji głoskowej, która jest plastyką, barwą, światłem, cieniem i wonią języka. Jeżeli w przekładzie rosyjskim „Popiołów" razi tłumaczenie pierwszego zaraz zdania: „Gonczije pomczaliś w les" zamiast polskiego „Ogary poszły w las", to nie tylko wskutek innych wyobrażeń, innego rozczłonkowania, ale również i w silnym stopniu wskutek odmiennej harmonji. Jędrne, jasne, świeże brzmienie oryginału zostało tu stłumione, zatracone całkowicie. Podobnie wypadł przekład imion, kiedy np. krzepkiego Rafała zrobiono Rafaiłem, dla ucha naszego spokrewnionego bardziej chyba z miękkim Rafaelem, Elżbietę—Jelisawietą i t. d.

Rozumiał już te rzeczy dobrze nasz Orzechowski, kiedy pisał w „Djalogu około egzekucjej": „Żadnego na świecie języka między ludźmi niemasz, któryby foremności swej przyrodzonej utracić nie musiał w cudzym języku".

Porównajmy dla przykładu oryginał pierwszej tercyny trzeciej pieśni „Boskiej Komedji", owe przejmujące słowa, „z których groza świta", z ich przekładami. Szczególniej zaś zwróćmy uwagę na wstrząsające organowe tony zakończenia drugiego wiersza, z nieubłaganą grozą i powagą rozbrzmiewające potężnie motywem piekła. Pamiętając o różnicach uzdolnień, powołam się przynajmniej dla polskiego na najpiękniejsze, niedościgłe w swej sile, zwartości tłumaczenie:

„Per me si va nella città dolente;
Per me si va nell' eterno dolore;
Per me si va tra la perduta gente".

---

w języku samogłosek, tym bardziej w porównaniu z innemi językami przy jednakowych pozostałych warunkach język ten posiada charakter muzyczny; im liczniejsze w jakimś języku spółgłoski dźwięczne, tym łatwiejsze w porównaniu z innemi językami caeteris paribus jego wymawianie.

„Przeze mnie droga w miasto utrapienia,
Przeze mnie droga w wiekuiste męki,
Przeze mnie droga w naród zatracenia“.
(Mickiewicz).

„Przeze mnie droga do boleści grodu,
Przeze mnie droga na wieczyste męki,
Do zgubionego na zawsze narodu“.
(Asnyk).

U Mickiewicza w porównaniu z oryginałem brzmienie samogłosek i spółgłosek zmienia się w nieskończony, głęboki jęk, u Asnyka natomiast ten symbolizm głosek zniknął zupełnie.

Każde tłumaczenie jest zasadniczą zmianą elementów estetycznych utworu i ich stosunków. Dla porównania jeszcze jeden przykład:

„Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt,
Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt,
Und Flut auf Flut sich ohn' Ende drängt,
Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
Als wollte das Meer noch ein Meer gebären“.
(Szyller, Der Taucher).

„I wre, i kipi, i huczy, i pryska
Właśnie jak woda, gdy się z ogniem zetrze,
Aż pod obłoki szumną pianę ciska,
Dmą się bez końca bałwany w powietrze,
Niewyczerpany miecie wał przestworze,
Jak gdyby z morza miało powstać morze“.
(J. N. Kamiński, Nurek).

Plastyka, z jaką głoski trzeciego wiersza oryginału malują żywiołową potęgę zjawiska, zatracona została doszczętnie w bladych, nic nie mówiących uchu słowach przekładu. Lepiej wyszedł wiersz pierwszy, ale w nastroju odmiennie od oryginału, gdzie podkreślono wściekłą zajadłość żywiołu, gdy w głoskach przekładu występuje więcej nieokiełznany rozmach; złagodził też tłumacz energję głosek tego wiersza: w oryginale występuje silniej dźwięczność spółgłoskowa, w przekładzie polskim żywioł samogłoskowy występuje na równi ze spółgłoskami.

Kończę trafną uwagą L. Martensa w pracy „Uebersetzung und Original“ (str. 276). „Różnica między oryginałem... i tłumaczeniem jest znacznie większa, niż między obrazem i kopją. Kopję przynajmniej tworzymy w tym samym materjale; ale tłumacz używa innego materjału, niż ten, w którym powstał oryginał, materjału, posiadającego od-

mienne właściwości i prawa. Trafne porównanie mógłby tu dać stosunek sztychu do oryginału malowanego".

ROZDZIAŁ XIX.

Następstwo wierszy różnej budowy.

Dotychczas badaliśmy wiersz jako całość odrębną, w sobie zamkniętą. Ale już zagadnienie rymów wywołało potrzebę omówienia grup dwu- i kilkuwierszowych. Grupy takie, jak pierwsze lepsze przykłady wskazują, mogą składać się z szeregów jednakowej mniej więcej budowy lub też przedstawiać następstwo szeregów o budowie odmiennej. Każdej zmianie rytmu odpowiada zmiana wrażenia: nowy rytm rozbudza naszą uwagę, skupia ją na sobie i na treści, którą ze sobą przynosi, wreszcie wywołuje konieczność nowego przystosowania się. Jakie może być psychologiczne uzasadnienie pojawiania się zmian w budowie rytmicznej następujących po sobie wierszy?

Udzielmy głosu samym poetom, zatrzymując się najpierw na ogólnym rozróżnieniu formy prozaicznej i wierszowej.

„...Natychmiast po ukończeniu „Hermana i Doroty" chciałem opracować temat (pewien) w formie epicznej, heksametrem; w tym celu ułożyłem szczegółowy plan. Teraz, mając zamiar na nowo zabrać się do tego tematu, nie mogłem znaleźć planu, musiałem więc zbudować nowy, zgodny z nową formą, w której chciałem rzecz opracować. Po skończeniu pracy nagle plan dawny się odnalazł; jestem jednak bardzo zadowolony, że w momencie pisania nie miałem go pod ręką, przeszkadzałby mi tylko wówczas. Ogólny tok, rozwój akcji w obu planach pozostały niezmienione, szczegóły jednak zupełnie inne, bo pierwszy był obmyślony do opracowania w heksametrach, nie nadawał się przeto zupełnie do obrobienia prozą". (Eckermann, Gespräche mit Goethe, str. 205).

„Szyller był przeciwny opracowaniu tematu w heksametrach, jak to zamierzałem uczynić po napisaniu „Hermana i Doroty"; radził stancę ośmiowierszową. Widzisz pan, że najlepiej nadawała się proza. Wiele zależało na ścisłym opisie miejsca, a miara wierszowa nasuwałaby trudności. Następnie w prozie najłatwiej było nadać początkowi noweli zupełnie realny, zakończeniu idealny charakter; przytym obecnie dobrze uwydatniają się piosnki, których efekt zniknąłby wśród oktaw lub heksametru". (Eckermann, Gespräche mit Goethe, str. 217).

„Nigdy jeszcze nie przekonałem się tak oczywiście, jak przy teraźniejszej mej pracy, jak ściśle w poezji łączą się ze sobą treść i forma

najbardziej nawet zewnętrzna. Od chwili, gdy zmieniłem swój język prozy na poetyczno-rytmiczny, znajduję się jakby pod inną jurysdykcją. Nie mogę już zużytkować motywów, które w prozie były odpowiednie. Miały wartość, gdy zwracały się do prostego zdrowego rozsądku, którego organem zdaje się być proza, ale wiersz wymaga koniecznie odwołania się do wyobraźni, musiałem wskutek tego w wielu motywach moich stać się poetyczniejszym. Należałoby rzeczywiście wszystko, co wznosi się nad pospolitość opracowywać wierszem, przynajmniej z początku. Nigdzie bardziej nie uderzają bowiem rzeczy płaskie, niż kiedy zostały wypowiedziane w mowie wiązanej". (Szyller o Wallenszteinie 1797 r. 24 listop.).

Dla stwierdzenia różnicy spróbujmy porównać którekolwiek z podwójnych opracowań tej samej myśli w „Dzienniku" Słowackiego. Np.:

„Walczyć za wolność—wolność jest tylko środkiem nie celem—to tak, jak gdyby dwuch ludzi walczyło o flet, a jeden z nich tylko był muzykantem.

Drą się o wolność – Boże, nachylaj im grzbietu,
Bo wolność jest jakoby posiadanie fletu;
Jeśli go weźmie człowiek muzyki nieświadom,
Piersi straci—i uszy sfałszuje sąsiadom".
(21 grudnia 1848 r.).

W opracowaniu wierszowanym początkowy abstrakcyjny okrzyk-pytanie tekstu prozaicznego zmienił się w konkretny obraz, przyczym określenie „drą się" z dodanym „Boże, nachylaj im grzbietu" charakteryzuje walkę, pozbawioną godności. Zasadnicza myśl w prozie została wyrażona najpierw abstrakcyjnie: „wolność jest tylko środkiem, nie celem", poczym następuje porównanie, ilustrujące sentencję, w wierszu porównanie, z którego poeta usunął motyw walki, wchłonęło zasadniczą myśl i z siebie ją wypromieniowuje; nadto obraz został rozszerzony przez uplastycznienie skutków nieumiejętnego zużytkowania wolności. W przykładzie następującym opracowanie wierszowane jest znacznie plastyczniejsze i zwięźlejsze od tekstu prozaicznego:

„Mocarz ma całe miasto i pałac swój dla własnej rodziny upięknia, — lecz gdyby wiedział, że go Bóg po śmierci w którymkolwiekbądź domu urodzi, starałby się, aby wszystkie domy zarówno piękne a na przyszłość w cnotę i w dostatki zaopatrzone były. Stąd kiedyś przyszła wzajemna pomoc i miłość między ludami — stąd wielcy ludzie o pracy globowej myślący.

Możnemu, który dzisiaj dom upięknia sobie,
Powiedz, że gdziebądź jutro zbudzi się na globie,
A wnet złoto rozleje po świecie jak wodę,
Chcąc, aby w każdym domu jutro miał wygodę".
(22 listopada 1847 r.).

Krasiński z racji pierwszych swych prób wierszowania pisał:

„Bóg mi odmówił tej anielskiej miary,
Bez której ludziom nie zda się poeta;
Gdybym ją posiadł, świat ubrałbym w czary,
A że jej nie mam, jestem wierszokleta...“

gdzie z formą rytmiczną wiersza łączy możność „ubierania świata w czary“.

W tej samej sprawie można przytoczyć jeszcze wyznanie Słowackiego (Beniowski, P. V):

„Próżno deptałem Parnasowe grzbiety,
I nieraz miałem Djannę usłużną,
Kiedym chciał zamknąć Sybir w tryjolety,
Muza została mi rymami dłużną:
Z tego więc poszło, że pisałem prozą...“

Intuicją i rozmysłem artystycznym wiedziony pisze Anhellego prozą biblijną, stwarzając najdoskonalszą formę dla swej treści. Czy podobna wyobrazić sobie poemat ten, napisany wierszem, z wyrazistemi zakończeniami każdego szeregu, z silnie uderzającemi ucho rymami?! W tych wyraźnie określonych kształtach utwór zatraciłby swój charakter przymglony napół snu, napół jawy.

Przechodząc do szczegółów formy wierszowej, poprzestanę na kilku zdaniach Goethego:

„Jest w tym niemal coś czarodziejskiego, że to, co w jednym rytmie wydaje się jeszcze zupełnie dobrym i posiadającym charakter, w innym staje się czczym i nie do zniesienia“. (List do Meyera, 6. VI. 1797).

„...Przy wykonaniu wszystko zależy od szczęścia. „Klasyczną noc Walpurgi“ należało napisać wierszem rymowym, a przecież wszystko tu musi mieć charakter antyczny. Podobny rodzaj wiersza znaleźć niełatwo“. (Eckermann, Gespräche mit Goethe, str. 206, 7).

„W tym utworze znajduje się jeszcze pewna odrębna właściwość... Wiersz wydaje mi się rymowanym, a rymów w nim niema. Skąd to wynika?

— Zależy to od rytmu — odrzekł Goethe. — Wiersze zaczynają się zgłoską nie liczoną do rytmu, potym rozwijają się trocheje, z któremi w końcu łączy się daktyl, wywołujący szczególne wrażenie, wskutek czego wiersz nabiera ponurego, żałośliwego charakteru. — Goethe wziął ołówek i podzielił wiersz w sposób następujący:

⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑
„Von meinem breiten Lager bin ich vertrieben“.
(Eckermann, Gespräche mit Goethe, str. 75, T. II)

Przytoczenia nasze prowadzą nieodparcie do wniosku, podkreślonego kilkakrotnie w toku tej pracy, że forma dźwiękowa, poczynając od zasadniczych rozróżnień: prozy i wiersza, a kończąc na subtelnych zmianach rytmu w obrębie jednego wiersza, pozostaje w najściślejszej zależności od treści, że wynika bezpośrednio z całości przeżycia artysty. „Takt rodzi się jakby nieświadomie z nastroju poetyckiego...“ (Eckermann, Gespräche mit Goethe, str. 74).

Teoretycznie więc rzeczy biorąc, możemy powiedzieć tak: zmiana rytmu zależy od zmiany nastroju, rodzaj nowego zmienionego rytmu — od rodzaju nowego nastroju.

Czy praktycznie rzecz się zawsze przedstawia tak samo? Stanowczo nie. Dadzą się jednak odnaleźć liczne przykłady, które potwierdzają taki teoretyczny wniosek w całości. Nie należy ich tylko szukać u drugorzędnych poetów, gdzie intuicja twórcza i rozmysł ustępują miejsca prostemu naśladownictwu, często bezmyślnemu, ale w arcydziełach sztuki, ujawniających istotne prawa twórczości. Spróbujmy dokonać analizy następującego fragmentu „Improwizacji“:

„Kiedy spojrzę | w kometę || z całą mocą | duszy,
Dopóki | na nią patrzę, || z miejsca | się nie ruszy...
Tylko ludzie | skazitelni,
Marni, | ale nieśmiertelni,
Nie służą mi, | nie znają— || nie znają | nas obu:
Mnie | i Ciebie!
Ja na nich | szukam sposobu
Tu, | w niebie.
Tę władzę, | którą || mam nad przyrodzeniem,
Chcę wywrzeć | na ludzkie dusze,
Jak ptaki | i jak gwiazdy || rządzę | mem skinieniem,
Tak bliźnich | rozrządzać muszę...“

Fragment przytoczony składa się z wierszy zwykłych, zawiera dwa wiersze 13-zgłoskowe, dwa ośmiozgłoskowce, trzynastozgłoskowiec, czterozgłoskowiec, ośmio- i trzyzgłoskowiec, jedenasto- i ośmiozgłoskowiec, trzynasto- i ośmiozgłoskowiec. Takie są zmiany rytmu. Rozpatrzmy szybkość wewnętrzną członów. Przy średnim tempie, które panuje w całym urywku, pierwszy trzynastozgłoskowiec trwa trzy sekundy, to znaczy, że każdy człon trwa mniej więcej $^3/_4$ sekundy. Gdybyśmy wszystkie zgłoski tego wiersza podzielili równo między cztery jego człony, otrzymalibyśmy dla każdego członu średnią liczbę $3^1/_4$ zgłosek, które trwają $^3/_4$ sekundy. Trwaniem członu trzynastozgłoskowca o średniej liczbie zgłosek będziemy się w dalszym ciągu posługiwać jako miarą szybkości wewnętrznej członów w tym znaczeniu, że człon o większej liczbie zgłosek będzie miał ruch szybszy, o mniejszej — po-

wolniejszy. To wyzwoli nas od mozolnych, nieraz wprost niemożliwych obliczeń i pozwoli uplastycznić stosunki szybkości wewnętrznej członów.

Czterozgłoskowe człony ośmiozgłoskowca po trzynastozgłoskowcu mają ruch szybszy, aniżeli w członach trzynastozgłoskowca; trzynastozgłoskowiec czteroczłonowy po takim ośmiozgłoskowcu jest zwolnieniem ruchu. Tak ma się rzecz w pierwszych pięciu wierszach. Czterozgłoskowiec dwuczłonowy po trzynastozgłoskowcu jest zwolnieniem ruchu, po nim dwuczłonowy ośmiozgłoskowiec przyspiesza ruch, następujący trzyzgłoskowiec, jeżeli czytać go dwuczłonowo, do czego uprawnia nastrój i bieg myśli — zwalnia ruch, jedenastozgłoskowiec go przyspiesza, po nim ośmiozgłoskowiec jest nowym przyspieszeniem, poczym w trzynastozgłoskowcu ruch wolnieje, by przyspieszyć się w końcowym ośmiozgłoskowcu.

Rozpatrzymy teraz z kolei treść naszego fragmentu i spróbujemy dojść, czy pomiędzy jego rytmem i treścią nie zachodzi pewien wyraźny stosunek.

Pierwsze dwa wiersze składają się na całkowity w szczegółach wykończony obraz. Następuje zmiana rytmu, zaznaczająca kontrast: tam „ja" i przyroda, tu „ja" i ludzie; dwa ośmiozgłoskowce szybko przesuwają przed nami grupę podmiotu z punktem centralnym „ludzie", poczym szybkość członów wolnieje w grupie orzeczenia, które wylicza, wyjaśnia istotę omawianego stosunku. Nowy wiersz przynosi w zmienionym rytmie i zwolnionej szybkości uderzające zestawienie: „Mnie i Ciebie", dalej zmiana rytmu dla nowej myśli i przyspieszenie szybkości członów, zawierających treść, słabiej akcentowaną psychicznie z wyrazistszym jądrem „sposobu" i nową zmianę rytmu i zwolnienie szybkości dla uwydatnienia zasadniczego, nieoczekiwanego momentu „tu w niebie". Następny czterowiersz szeroko wyjaśnia treść pragnień poety, stąd zmiana rytmu; powolny ruch jedenastozgłoskowca podkreśla pewne poczucie własnej potęgi i rozkosz tego poczucia; przejście: „przyrodzenie"—„dusze", wywołuje zmianę rytmu, a szybkość ruchu kojarzy się z nastrojem gwałtowności pragnień; powrót do „przyrodzenia" i szczegółowych nad nim rządów zaznaczony w zmianie rytmu i wolniejszym ruchu; z nową zmianą rytmu i przyspieszeniem ruchu występuje powrotnie gwałtowna żądza opanowania bliźnich.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na subtelność i dokładność, z jaką poeta szczegóły budowy wewnętrznej łączy z rymowaniem. Całość dwuch pierwszych wierszy związana jest za pomocą rymów, toż samo następna dwuwierszowa grupa podmiotu; cztery następne wiersze, pozostające do siebie w stosunku przyczyny i skutku, wiążą rymy krzyżu-

jące się. Podobnież ściśle związana całość ostatnich czterech wierszy złączona zewnętrznie przez rymy krzyżujące się.

Odnalezione w naszym fragmencie stosunki odpowiadają jak najdoskonalej żądaniu Zagórskiego: „Rytm zawsze powinien być zgodny z prozodją języka“ tudzież przystawać „do ruchu wyobrażeń, uczuć i myśli, wyrażonych w osnowie“. W pracy swej powoływał się przytym poeta-estetyk na wiersz Asnyka:

„Trzeba z żywymi naprzód iść...“

w którym odnajdywał doskonałe zespolenie formy z treścią. Żadna inna forma rytmiczna, a przytacza ich kilka, jak:

„Naprzód trzeba iść z żywymi...“

albo:

„Naprzód iść trzeba z żywymi...“

nie daje tego nastroju siły, energji, stanowczej decyzji, podniecającej zachęty, co rytm wiersza Asnyka.

ROZDZIAŁ XX.

Zwrotka.

Rozpatrzenie się w stosunkach, łączących następujące po sobie wiersze, pozwala nam przejść do grup wierszowych—zwrotek.

Wiersze, składające się na całość utworu, mogą tworzyć łańcuch jednostajny, przerywany w nierównych odstępach, zależnych wyłącznie od rozczłonkowania akcentacyjnego—mówimy wówczas, że utwór pisany jest stychicznie, wierszem ciągłym, — albo też łączą się w mniejsze lub większe, silniej lub słabiej wyodrębnione całości akcentacyjno-rytmiczne, zwane strofkami, zwrotkami. Utwory, pisane w tej formie, noszą miano stroficznych.

Rozpatrując poszczególne zwrotki, z łatwością dojdziemy do wniosku, że nie tworzą one zwykle prostego powiązania pojedyńczych wierszy, ale że dzielą się wewnątrz na grupy, łączące się ze sobą w sposób wieloraki a ostatecznie dopiero jednoczące się w obejmującej je całości stroficznej. Analizę tej budowy wewnętrznej zwrotek naszej poezji poprzedzić musi odpowiedź na pytanie, jakie czynniki grupują wewnątrz zwrotkę i nadają jej charakter zamkniętej w sobie całości. Do tych czynników należą: rozczłonkowanie akcentacyjne, rozczłonkowanie

rytmiczne, rym i refren. Z nich tylko jednak dwa pierwsze stanowią podstawę i istotę bezwzględnie każdej zwrotki, co samo przez się jest zrozumiałe, gdy bez rytmu niema wiersza, bez akcentu niema mowy; trzeciego działanie rozciąga się na przeważną liczbę zwrotek polskich, czwarty — refren, spotyka się zrzadka i wyłącznie w liryce. Wszystkie razem, o ile znajdują się w zwrotce, czy też te, które się w niej znajdują, mogą doskonale do siebie przystawać, tworzyć całość, że tak powiem, w zgodnym porozumieniu bądź też krzyżować się ze sobą najrozmaiciej. Przy rozważaniu architektoniki strof każdy z wspomnianych czynników wraz ze swemi właściwościami uwydatni się dokładnie w działaniu.

Najprostszym typem zwrotki jest zwrotka dwuwierszowa, zbudowana w ten sposób, że dwa szeregi powiązane są przez rozczłonkowanie akcentacyjne, jedność rytmu i wspólny rym, jak w wierszu następującym:

„W lipowe kwiaty, w lipowe liście
Próg ustroiłem na twoje przyjście.

Jabłkami, winem jako przy święcie,
Stół zastawiłem na twe przyjęcie.

Zasłałem płótnem białem posłanie
Na twoje przyjście, na twe witanie.

Ust pocałunki, ramion uściski
Chowam dla ciebie na dzień nasz blizki,

Po dniach rozłąki, po dniach w obłędzie,
Na dnie witania, których nie będzie...“
(Staff, Przyjście).

Jeżeli w zwrotkach takich rozczłonkowanie akcentacyjne niedość wyraźnie odcina całości, utwór czy odpowiednia część utworu może zatracać zupełnie charakter stroficzny i wywierać wrażenie wiersza ciągłego. Prostota i ubóstwo efektów muzykalno-rytmicznych, trudności, które nastręcza, czynią zwrotkę dwuwierszową niełatwą w użyciu i wymagają dużej miary artystycznej; to też na ogół forma ta nie cieszy się wcale popularnością. Z podobnych grup dwuwierszowych przez ścisłe spojenie za pomocą rozczłonkowania akcentacyjnego powstają czasem, choć rzadko w poezji polskiej, większe zwrotki. Jeżeli spojenie jest luźniejsze, zwrotki rozpadają się na dwuwiersze, połączone jedynie dla oka—w druku i tym połączeniem nas sugiestjonujące. Zestawienie następujących przykładów ze Staffa i Tetmajera z poprzednim „Przyjściem“ Staffa uzasadni słuszność uwagi:

„W białym sadzie wśród jabłonek)
Złoty dałem ci pierścionek.)
Wśród pasieki tuż przy sadzie)
Słowo dałaś mi w zakładzie.)
Za pasieką, gdzie opłotki,)
Pocałunek dałaś słodki.)

Zwiędły sady, słońce chłódnie—
Mój pierścionek wpadł ci w studnię.
Bartnik plastry pszczołom kradnie—
Słowo twe ktoś ukradł zdradnie.
Wiatr opłotki stare wali,
Pocałunku pamięć pali...“
(Staff, Zmiana).

„Od morza idą wielkie fale,
Idą leniwo i omdlałe,
Niebieska woda u wybrzeża
W tuman się spiętrza i rozśnieża,
I z szumem kaskadami ciska
Na szarych ruin rumowiska.

Różowiąc żagiel chwiejnej łodzi,
W cień wysp i wzgórzy słońce schodzi,
Na gór połogie senne grzbiety
Złotawe mglą się fijolety,
A z nad zielonych winnic w górę
Wulkan wyrzuca dymu chmurę.

Nad Sant'Angelo mgieł koronka
W nieba niezmierny błękit wsiąka,
Nad skał rozdartych siwe pręgi
Białych obłoków wiszą wstęgi,
I w dole, ledwo widne oku,
Bieleją domy na gór stoku“.
(Tetmajer, Pod Herkulaneum).

Mimo znaków przestankowych, mających wskazywać na połączenie akcentacyjne wierszy każdej zwrotki, strofy Tetmajera pozostają spojone bardzo luźnie, szczególniej, jeżeli idzie o każde dwa pierwsze ich dwuwiersze, tak luźnie, że tracą wartość, kształt sześciowierszowych całości, a zdają się swobodnie płynąć parami.

Natomiast następujące zwrotki Kochanowskiego przedstawiają przykład ścisłego połączenia przez rozczłonkowanie akcentacyjne:

„Nie frasuj sobie, Mikołaju, głowy,
Kto ma być królem: już dekret gotowy
Przed Bogiem leży: nie piórem pisany,
Lecz w dyjamencie twardym wykowany“. (Ks. II, P. VIII).

albo:

„Wieczna sromota i nienagrodzona
Szkoda, Polaku: ziemia spustoszona
Podolska leży, a pohaniec sprośny,
Nad Niestrem siedząc, dzieli łup żałośny“: (Ks. II, P. V).

Im obszerniejsza zwrotka, im większą liczbę wierszy zawiera, tym więcej daje pola do kunsztownej budowy wewnętrznej i zwykle z taką

budową się łączy; w przeciwnym bowiem razie, jak w przytoczonych sześciowierszach, więź zwrotkowa akcentacyjna za słabo wyodrębnia i wiąże grupy szeregów rytmicznych, wskutek czego zwrotka rozpada się na wiersze, związane rymami. Skomplikowana, ściślej zwrotkę wiążąca w całość budowa wytwarza się przez rymy, idące nie kolejno parami, ale krzyżujące się (abab), obejmujące (abba), oraz przez ich kombinacje. Przeważna większość zwrotek polskich swojskiego i obcego pochodzenia opiera się na rymowaniu tego rodzaju.

Jednocześnie zdarza się często, że części zwrotki wyodrębnione są i połączone za pomocą zmiany w budowie szeregów, skrócenia lub wydłużenia wiersza, jak w następującym przykładzie:

„Szmaragdowe tafle szklanne,
monotonne, nieustanne,
w srebrną piętrzą się fotannę,
bijąc w brzeg,
i rzucają dyjamenty
promieniste na odmęty,
i w promienne wiją skręty
kropel śnieg.

Wielki okręt port opływa,
fala modra, srebrnogrzywa
idzie cicha i leniwa
za nim w ślad;
a gdy wiatr ją silniej trąca,
z głębin zrywa się do słońca,
nakształt białych bielejąca
ptasich stad".

(Tetmajer, Pod Portici).

Zwrotki, których wiersze wszystkie są jednakiej budowy, nazywamy równoszeregowemi, równowierszowemi, izometrycznemi w przeciwstawieniu do różnowierszowych, różnoszeregowych, heterometrycznych, metabolicznych.

Zwrotki heterometryczne, gdzie stosunki rytmiczne części oznaczone są za pomocą zmian w szeregach rytmicznych i za pomocą rymów, cechuje większa spójność i jasność ukształtowania, aniżeli zwrotki izometryczne, gdzie te same stosunki wyznaczane są jedynie za pomocą rymów.

Nie należy jednak mniemać, że jedność, spoistość szeregów rytmicznych stanowi bezwzględnie o piękności, wartości estetycznej zwrotki strofy. Zdarzają się wypadki właśnie przeciwne, kiedy nieokreśloność granic wiersza, wahanie się pewnych członów w przynależności do jednego lub drugiego szeregu nadaje szczególny wdzięk wierszom. Tak w zwrotkach Konopnickiej:

„Otrzyj czoło, wiosko licha,
Dosyć potu już!
Nocka idzie, nocka cicha
W wianku białych róż na głowie,
W wianku białych róż.

Rzędem stoją jasne kosy,
Na nich ćmią się łzy...
Albo może z łąk tych rosy,
Albo oddech mgły w parowie,
Albo oddech mgły.

Hej! sukmaną wyszarzaną
Otrzyj, chłopie, stal!
Nie świeć ludziom łzą przelaną,
Ty się Bogu żal w złej doli,
Ty się Bogu żal...“
(Piosenki i pieśni, II).

Każda zwrotka składa się tu z pięciu wierszy, trzech: pierwszego, trzeciego, czwartego — ośmiozgłoskowców, zakończonych rymem żeńskim, i dwuch: drugiego i piątego, zakończonych rymem męskim. Szczególniej interesujące jest wrażenie dwuch końcowych wierszy każdej zwrotki. Ostatni człon czwartego waha się niejako między czwartym i piątym wierszem. Rym męski wybitnie wyodrębnia pierwszą część czwartego wiersza i wiąże z wierszem drugim, wzorzec rytmiczny pierwszego i trzeciego łączy obie części czwartego, co zaś do rozczłonkowania akcentacyjnego to z drobnemi odmianami w każdej zwrotce niezbyt wyraziście spaja ono wiersz czwarty w jedność. Poetka ma więc słuszność, układając w pisaniu szeregi, jak ułożyła, niemniej wahanie wskazanego człona każdego czwartego wiersza strofki zaprzeczyć się nie da.

Analogiczne zjawisko mamy w następującej zwrotce, gdzie poetka—rzecz charakterystyczna—typograficznie wyodrębnia cząstkę wahającą się:

„Poszłabym ja w świat daleki,
Jako idą bystre rzeki,
Jako idą bystre wody
Do Dunaju, do swobody,
Do szumiących fal...
Tylko mi cię żal,
Ty chato,
Pod tą lipą rosochatą,
Pod tym sadem, pełnym rosy,
Pod błyskami jasnej kosy—
Tylko mi cię żal!
(Piosenki i pieśni, VIII).

Rodzaj i następstwo rymów, liczba wierszy, ich rytm stwarzają schemat zwrotki, ale nie stanowią jeszcze o jej budowie. Budowa ta po-

wstaje wtedy, gdy schemat zostanie zapełniony przez rozczłonkowaną akcentacyjnie mowę. Poruszony uprzednio mimochodem stosunek rozczłonkowania akcentacyjnego do rozczłonkowania rytmicznego w obrębie zwrotki nasuwa się tutaj pod obszerniejsze rozważanie.

Zacznijmy od momentu najbardziej uchwytnego. Okres rytmiczny, jakim jest zwrotka, naturalnie domaga się wyodrębnionej, dość ściśle zamkniętej w sobie treści; zwykle więc na koniec strofki przypada zamknięcie okresu akcentacyjnego albo zwrot po łańcuchu. Ta ogólna zasada ma jednak wyjątki, kiedy myśl poety rozsnuwa się za granice strofki tak ściśle, że zwrotkę od zwrotki oddziela z punktu widzenia akcentacyjnego jedynie przegub między członami, jak w następującym przykładzie:

„Cała budowa, jako wachlarz płaska,
Jeden ma tylko bok i jedno lice;
A wytnij sobie z jakiego obrazka
Całą niemieckich miasteczek ulicę,
Niechaj mur jeden jednostajnie siny
Nosi te domki - krużganki - kominy

I galeryjki - i sine okienka—
I domki, wczora tynkowane świeżo,
Niechaj to wszystko różnorodnie wsięka
W jedną podstawę — pożegnaj się z wieżą
I z dzwonnicami, któreś sobie roił;
A jeśliś domki pobudował, spoił,

I sobie całą ułożył strukturę—
Zanieś to wszystko wyobraźni okiem
Na szmaragdową cyprysami górę,
Przylep do skały... jeszcze pod obłokiem
Na samym szczycie, gdzie głazu ułomek,
Postaw forteczkę i jaskółczy domek..."
(Podróż na Wschód, Pieśń VII).

W takich jednak wypadkach zwrotki w znacznej mierze zatracają swój indywidualny charakter i zbliżają się do wierszy ciągłych — formy niezwrotkowej. Rezultat—zniszczenie czy uszkodzenie jedności stroficznej przypomina działanie ujemne rozszczepienia członu (enjambement) w wierszu.

Spróbujmy teraz na podstawie analizy kilku strof Konopnickiej odpowiedzieć na pytanie, jaki stosunek zachodzi wewnątrz zwrotki między rozczłonkowaniem akcentacyjnym i rytmiczno-rymowym:

„...O nowym ranku świata |
Rzucam tę czarną lutnię, |
Co gra i śpiewa smutnie, T
— Bo oto z krańca mórz, |
Z dnia brzaskiem, z świtem słońca, |
Cała promieniejąca

Od jutrzenkowych zórz, ||
Nowa mi pieśń, | wiosenne ptaszę już nadlata! ╥

O nowym ranku świata |
Naciągam struny złote, ||
Z promieni dnia je plotę, |
Roztęczam blaskiem ros... T
Bo już skroś martwych pleśni, |
Szumiących zdrojów pieśni
Z gór leci huk i głos... ||
I ziemi już utkana | nowej wiosny szata! ╥

O nowym ranku świata |
Wiążę me struny złote,
Nie na ból, | na tęsknotę,
Na serca stary żal... T
W błękity je bez mety |
Z planety na planety
W najdalszą rzucam dal... T
Od słońc—do słońc | strun moich złoci się już krata!“ ╥

(Z ksiąg ducha, II).

Są to zwrotki ośmiowierszowe z wierszy różnej długości. Pierwsze trzy wiersze każdej z nich siedmiozgłoskowe o rymach żeńskich, czwarty sześciozgłoskowiec o rymie męskim, poczym znów dwa wiersze siedmiozgłoskowe z rymami żeńskiemi i jeden sześciozgłoskowiec, zakończony rymem męskim; ostatni wiersz — trzynastozgłoskowy o dźwięcznym rymie. W ten sposób rytmicznie rozpada się każda z przytoczonych strof na trzy nierówne części: pierwszą, odgraniczoną przez pierwszy sześciozgłoskowiec, drugą—przez drugi sześciozgłoskowiec, i trzecią — odrębnej budowy, stojącą mniej więcej samoistnie. Przechodząc do rymów, odnajdujemy wzór następujący: $a^{ż}b^{ż}bc^{m}d^{ż}dca$. Ugrupowanie według rymów rozkłada zwrotkę na trzy części: pierwszą, zakończoną niecałkowicie rymem żeńskim trzeciego wiersza, drugą—zakończoną rymem męskim siódmego, wreszcie ostatni wiersz jest całością, zamykającą strofę rymem, wiążącym ósmy szereg z pierwszym.

Rytmicznie więc i pod względem rymów mamy tu zwrotki trójdzielne. Ale to nie stanowi bezwzględnie o ich budowie wewnętrznej. Należy jeszcze zbadać, w jaki sposób w każdej zwrotce odrębnie dokonało się rozwiązanie stale powracającego zadania: zjednoczenia jednego schematu rytmiczno-rymowego z coraz odmiennym ukształtowaniem akcentacyjnym. Pod tym względem każda strofa ma wygląd indywidualny i swoistą budowę, jak to graficznie na przykładzie zaznaczono. Pierwsza składa się z dwuch łańcuchów akcentacyjnych, z których jeden obejmuje trzy wiersze, drugi—pięć, przyczym drugi rozpada się na dwa szeregi akcentacyjne: cztero- i jednowierszowy. Ze względu na ten

najwybitniejszy podział akcentacyjny możemy okres cały nazwać dwudzielnym; jeżeli pierwszą część nazwiemy poprzednikiem, drugą następnikiem, powiemy, że następnik jest dwudzielny. Łatwo zauważyć, że znaki przestankowe nie przystają dokładnie do tego rozczłonkowania akcentacyjnego, chociaż ciekawą jest rzeczą, iż w tej pierwszej strofie musiała rozczłonkowanie to wyczuwać Konopnicka, skoro na zwrocie między łańcuchami położyła prócz przecinka wydłużający pauzę myślnik.

Druga zwrotka składa się z dwuch łańcuchów czterowierszowych, każdy łańcuch z dwuch szeregów akcentacyjnych. W drugim łańcuchu pierwszy szereg obejmuje trzy wiersze, drugi — jeden wiersz końcowy. Strofa cała pod względem akcentacyjnym — dwudzielna.

Trzecią zwrotkę stanowią trzy łańcuchy: pierwszy z czterech wierszy, drugi z trzech, ostatni z jednego. Jest to więc zwrotka trójdzielna.

Rozważania nasze prowadzą do wniosku, że rozczłonkowanie akcentacyjne wewnątrz strofy może dokładnie przystawać do rozczłonkowania rytmicznego i rymowego, bądź też krzyżować się z niemi w sposób najrozmaitszy, a stosunek wzajemny tych czynników wytwarza budowę wewnętrzną, architektonikę strofy. Z rozważonych przykładów, jak wogóle ze wszystkich przykładów, zawartych w niniejszej książce, wynika bezsprzecznie wniosek, że poeci dążą stale do zharmonizowania w ten lub inny sposób obu wskazanych pierwiastków, a zharmonizowanie to w każdym wypadku może być odmienne.

W tej wewnętrznej architektonice strofy leży w znacznej mierze tajemnica jej piękności, rozwiązanie zagadnienia, czemu strofy, będące powtórzeniem jednego schematu rytmiczno-rymowego posiadają wysoką wartość estetyczną lub jej nie posiadają zgoła. W przytoczonych zwrotkach Konopnickiej środkowa jest najsłabsza, najsłabsza ze względu na bladą treść, na retoryzm, najsłabsza jednak ze względu na to, że ostatni wiersz, który w dwuch pozostałych zwrotkach obfitością treści, siłą równoważył się z innemi częściami paruwierszowemi, tu sunie—beztreściwy — leniwo, bezsilnie, jakby sztucznie doczepiony, ani silnie odcięty, ani wyraziście spojony, a zwrotka w ten sposób zatraciła piękną wyrazistość konturów. Dla ścisłości dodać należy, że zarówno trudna przestawnia szóstego i siódmego wiersza, jak chybiona dźwięczność siódmego jeszcze bardziej osłabiają wrażenie estetyczne. W tych różnorodnych stosunkach czynników budowy zwrotki orjentował się już, choć bardzo ogólnie, H. Cegielski, kiedy pisał:

„Siła, wiążąca pojedyńcze wiersze w takową całość (zwrotkę) leży w głównych wiersza znamionach, t. j. w pewnym stosunku zgłosek, rytmu i rymu wierszy w strofę złożonych, w których się także pewien skoń-

czony zamyka obraz. Wszakże nie sama koniecznie jednostajność trzech owych znamion stanowi jedność i całość strofy; owszem, piękność zwrotki zależy na rozmaitości charakterystycznych tych znamion, tak jednak, iżby znamiona te miały spólność jakąś w charakterze, iżby do tego samego zdążały celu, jakim jest powiązanie wszystkich żywiołów wierszy w jedną piękną całość. Że zaś forma zewnętrzna o tyle tylko jedność i całość stanowi, o ile sam obraz poetyczny i myśl wewnętrzna jest całością, przeto do natury zwrotki należy i to, aby z końcem jej skończył się i obraz czyli sens jednej myśli". (Nauka poezji, str. 52).

Czynnikiem, oddziaływającym na jasność budowy zwrotkowej, jest ponadto liczba powtórzeń. Pierwsza strofa ułatwia odczytanie innych tego samego wzoru rytmiczno-rymowego. Zjawisko to odpowiada w zupełności omówionemu uprzednio związkowi między liczbą powtórzeń wierszy i ich rytmiczną wyrazistością.

ROZDZIAŁ XXI.

R e f r e n.

Charakterystyczną właściwością wielu strof, przedewszystkim strof lirycznych poezji współczesnej jest refren czyli powtórzenie.

„Siwe oczki moje,
    Co poradzę z wami?
Nigdzie nie patrzycie,
    Ino za chłopcami,
Ino za chłopcami,
    Ino za ładnemi,
Siwe oczki moje,
    Co poradzę z wami?"
     (Z. Gloger, Pieśni ludu, str. 344).

„Biedne pieśni mojej duszy —
    Co się z wami stanie?
Czy was przyjmą ludzkie uszy,
I czy jaką pierś poruszy
    Śpiewne wasze granie?
Może wicher was rozprószy,
Może przebrzmi w ciemnej głuszy
    Śpiewne wasze granie...
Biedne pieśni mojej duszy,
    Co się z wami stanie?" (L. Rydel).

Znany już starożytnym, używany często w twórczości ludowej, miano swoje literackie refren zawdzięcza poezji prowansalskiej. W działaniu tego składnika zwrotkowego wyróżnić należy dwie strony: stylistyczną i rytmiczno-dźwiękową. Jak wszelkie powtórzenie, refren podkreśla, uwypukla pewną treść, z punktu rytmiczno-dźwiękowego powracający wiersz przynosi ten sam nastrój. Oba działania zlewają się w jedno, wybitnie podnosząc spójność nastrojową czy nastrojowo-myślową zwrotki. Rzeczą jest zrozumiałą, że w refrenie mamy zawsze jakąś ważną, sugiestyjną część treści. W poezji ludowej często będzie to ów pierwotny okrzyk uczuciowy radości czy smutku, krzyk, z którego zrodziła się późniejsza pieśń, w poezji artystycznej jakiś zasadniczego znaczenia wyraz lub grupa wyrazów.

Działanie refrenu ulega rozmaitym stopniowaniom i modyfikacjom zależnie od rodzaju refrenu, rozmiarów, liczby powtórzeń. Do najprostszych refrenów należą refreny dźwiękowe, często spotykane w poezji ludowej. Są to wykrzykniki: hej, o hej (przykłady w Konopnickiej); dalej podśpiewywania: da-dana, lalala; powtarzania wielokrotne dźwięków, naśladujących dźwięki przyrody, dźwięki instrumentów muzycznych i t. p.:

„Jośku, postaw garniec wódki,
A ty, Ryfko, siadaj tu;
Niech utopię w czarce smutki...
Oj du du du!...

Hej, muzyka! Rżnij drapaka,
A ty, Ryfko, daj buziaka;
Jutro djabłu oddam duszę,
Ale dziś pohulać muszę...
Oj du du du!...“
(Zagórski, Opryszek).

„Czarnobrewa nasza Hanka
Na czółenku od poranka
Mile nuci po Tychyni,
Nuci—mruga na Bohdana,
Ta-na-na-na, ta-na-na-na,
Ti-ni-ni-ni, ti-ni-ni-ni!

„O rusałko moja pusta,
Zamknij, proszę—zamknij usta,
Płyń tam nucić na pustyni!“
— Hanka mruga na Bohdana:
Ta-na-na-na, ta-na-na-na,
Ti-ni-ni-ni, ti-ni-ni-ni“.
(B. Zaleski, Ta-na-na-na—ti-ni-ni-ni).

Refren dźwiękowy, poddający nastrój bez treści myślowej, nazwałbym muzyczno-rytmicznym. Poetycko-rytmicznym jest refren wyrazo-

wy. Refren taki może obejmować jeden wyraz i rozrastać się do wielkości kilku zdań; może też odpowiednio być wierszowym, dwuwierszowym. W zwrotce refren zwykle nie przekracza rozmiarów dwuwierszowych, natomiast części całych utworów mogą być spajane i wyodrębniane przez refreny zwrotkowe, obejmujące po sześć, a nieraz więcej wierszy:

„Na złotych piaskach wyrosłaś,
O sosno!
Gdzie rdzawe mchy tylko rosną,
Ty w niebo czoło podniosłaś,
O sosno!...“
(Br. Ostrowska, Sosna).

„Czy nie słyszysz nic, dziewczyno?
Czy nie czujesz nic?
Pocałunków szmery płyną,
Jak piosenka wiosny pusta...
Czy ci we śnie nie drżą usta?
Czy nie czujesz nic?“
(Br. Ostrowska, Królewicz maj).

Czterowiersz:

„Budzi się wszystko, co tajemnicze,
Co ma nieznane, dziwne oblicze
I co pierzchliwe, i co przelotne,
I jak przeżyty dzień niepowrotne...“

jest refrenem całego utworu Staffa p. t. „Sen na skrzydłach zmierzchu“.

Refren zwykły powstaje przy dwukrotnym powtórzeniu tego samego wiersza czy tych samych wierszy, jak to ilustrują poprzednie przykłady; ale refren może powracać i trzykrotnie. Liczniejsze powtórzenia w jednej zwrotce należą do wyjątków:

„Woda—taka cicha,
Jak sen...
Wiatr—lekuchno wzdycha,
Jak sen...
Łódka—tak ucieka,
Jak sen...
Myśl—taka daleka,
Jak sen...“
(Konopnicka, Na jeziorze).

Refren, przekraczający liczbę jednego wiersza, może powracać w całości jako grupa dwuwierszowa, trójwierszowa i t. d., albo też może powtarzać się to jeden, to drugi jego wiersz lub raz jeden, raz oba i t. p. Mamy wówczas przed sobą refren rozdzielny, jak w przykładzie następującym:

„Syn wracam marnotrawny,
Złamany wśród pogromu,
W łzach cały, pełen sromu...

Syn wracam marnotrawny,
Ni bogacz, ani sławny...
Nie zamykajcie domu!...
Syn wracam marnotrawny,
W łzach cały, pełen sromu..."
(Staff, Syn marnotrawny).

Wreszcie wyodrębnić należy w przeciwieństwie do stałego refren zmienny, którego pewne części się powtarzają, inne ulegają przekształceniom:

„Idą, płyną, myśli moje,
Jako srebrne zdroje:
Czasem w kwiaty się rozwiną,
Jak barwne powoje;
Czasem padną niepokoje,
Jak śnieg z gór lawiną,
I popłyną myśli moje,
Jak łez gorzkich zdroje..."
(Adam M-ski, Z duszy).

Szczególne działanie takich refrenów tkwi w zespoleniu powtórzenia i kontrastu.

Co do miejsca, zajmowanego przez refren w zwrotce, to istnieje tu kilka możliwych kombinacji: wiersz - refren może występować na początku i mniej więcej w połowie zwrotki, jest to refren środkowy:

„Czarna jaskółka leci w dal
Nad głębię wodnych toni,
Czarna jaskółka leci w dal,
A cień jej śmigły pośród fal
Wciąż goni ją i goni...

Jaskółka płynie w cichy szlak
I widzi cień w głębinie,
Jaskółka płynie w cichy szlak
I myśli, że to bratni ptak
Z nią razem w błękit płynie.

Lecz gdy już minie głębie fal,
I w słońcu skrzydłem świeci,
Lecz gdy już minie głębie fal,
Widzi, że sama leci w dal,
Że za nią nikt nie leci..."
(Br. Ostrowska, Jaskółka).

Dalej refren — pierwowzór i reprodukcja mogą zamykać się wewnątrz strofki, jak w przytoczonej zwrotce Rydla „Biedne pieśni mojej duszy" wiersz „Śpiewne wasze granie"... Wreszcie reprodukcja może zamykać zwrotkę (refren końcowy), przyczym pierwowzór może rozpo-

czynać strofę lub tkwić w jej wnętrzu. Refren końcowy stylistycznie podkreśla silniej zakończenie przez powrót do punktu wyjścia:

„Nie zapomnę cię, falo daleka,
Bom zdaleka do ciebie się spieszył;
Kołysałaś ty serce człowieka,
Gdy go żaden człowiek nie pocieszył,
— Nie zapomnę cię, falo daleka.

Nie zapomnę cię, falo błękitna,
Bo gdym głowy wznieść nie śmiał ku górze,
Gdzie się gubi droga orłów szczytna,
Tyś mi niebo oddała w lazurze,
— Nie zapomnę cię, falo błękitna.

Nie zapomnę cię, falo bezkresna,
Bo w dal idziesz, jak ludzka tęsknota,
I twa skarga jak miłość bolesna
I tak wieczna, jak skarga żywota—
— Nie zapomnę cię, falo bezkresna".
(E. Leszczyński, Z morza).

Do rzadkich w poezji artystycznej zjawisk należą refreny charakterystycznie ludowe, gdzie pierwowzór i reprodukcja następują po sobie, jak w ludowych kujawiakach, krakowiakach i t. p. Np.:

„Oj chodziła po lesie,
Po lesie, po lesie,
Da wołała: wróćże się,
Da wołała: wróćże się.
Oj chodziła po gaju,
Po gaju, po gaju,
Da wołała: hultaju,
Da wróćże się, hultaju!"
(Gloger, Pieśni ludu, str, 260),

„Jedzie Jasio od Warszawy,
Pędzi gąsiory,
Hu-ha—pędzi gąsiory,
Wyglądała Marysieńka
Z nowej komory,
Hu-ha—z nowej komory".
(Tamże, str. 261).

U Konopnickiej:

„A kiedy mi przyjdzie zagrać
W polu dziewczynie
— Da dana!
W polu dziewczynie,
Wykręcę ja fujareczkę
W tej wodnej trzcinie,
— Da dana!
W tej wodnej trzcinie..." (Na fujarce, XIII).

ROZDZIAŁ XXII.

Podział zwrotek ze względu na budowę wewnętrzną. Przegląd budowy niektórych zwrotek polskich.

Liczba wierszy, ich rytm, następstwo rymów, refreny – to są czynniki architektoniki strofy, organizującej się dopiero wtedy całkowicie, gdy czynniki te spoją się z rozczłonkowanym akcentacyjnie materjałem mowy. Rozczłonkowanie to, jego pauzy, rozszerzające czy skracające pauzy rytmiczne zwrotki są główną wytyczną dla orjentacji w budowie wewnętrznej zwrotek, jak to widzieliśmy w wierszu Konopnickiej „O nowym ranku świata“ (str. 196). Z natury rzeczy wobec niewielkich rozmiarów zwrotek zwykle przedstawiają one całości dwudzielne — strofy dwu-, trzy-, cztero-, pięcio-, sześciowierszowe, i trójdzielne, zwrotki o większej liczbie wierszy. Większych zwrotek, składających się z wierszy, nie ugrupowanych w wyższe powiązania, nie zdarzyło mi się spotykać.

Do dwudzielnych należą strofy następujące:

„Z dwu stron wysepki szafir mórz
Błyszczy się pianą;
Różowe biegną stopy skał
W toń zwierciadlaną.

Na krzesanicy skalnej śpi
Cień ciemno-siny;
Wysoko w górze piętrzą się
Jasne ruiny.

Ogromny, świetny słońca krąg
Świeci w błękicie;
Naokół pusto, pusto tak,
Jak bywa życie“.
(Tetmajer, Na Capri).

„Bogdajem rosła, jako krzaki głogów
W słonecznem złocie,
Albo wykwitła wśród pustych rozłogów,
Jako stokrocie.

Bogdajem była jako brzoza biała,
Liście rozwiała,
Lub pokraśniała wśród leśnej gęstwiny,
Jako kaliny.

Bogdajem była dziewanną tą złotą,
Słońca pieszczotą,
Albo wyrosła jak kwiecie kąkolu
We szczerem polu“.
(Br. Ostrowska, Bogdajem...).

„Otawy więdną... Milknie świerszczów chór,
I pachnie siano,
Rzeźwe, krzepiące tchy idą z gór
Stromą polaną.

Ciszą duch oto napojon i syt
Otwiera oczy,
Szczęścia znikomy, cudowny wid
Błądzi po zboczy.

Z najcichszych serca wywołane śnień
Bajeczne dziwo;
Nad nami kona pogodny dzień
Śmiercią szczęśliwą".
(M. Wolska, Chwila).

Dwudzielną, jeżeli uwzględnimy podział bardziej wyrazisty, trójdzielną, jeżeli zwrócimy uwagę na subtelniejsze granice rozczłonkowania, będzie zwrotka następująca:

„Więc przyszłaś z twoją promienną mocą
Radosną,
W dźwiękach, co szepcą, skrach, co się złocą,
Przez gwiazdy złote płynąca nocą,
O wiosno!

Więc przyszłaś pieśnią szumną po łanie
Szepcąca,
By dzień wywróżyć, co świtem wstanie,
By w dzwon uderzyć na zmartwychwstanie
Wśród słońca..."
(M. Smolarski, Hymn do wiosny).

Do trójdzielnych należy bezwzględnie zaliczyć takie strofy:

„Baranki moje,
Zaświtał czas,
Nad piękne zdroje
Powiodę was.
Puszczę was, owieczki,
Na piękne kwiateczki,
I będę pasł.

Baranki z ducha,
Ja pasterz wasz;
Pan Bóg mię słucha,
Ozłocił twarz.
Bogiem promienny,
Odprawiam bezsenny
Anielską straż".
(Słowacki, Baranki moje...).

„Po drzemiącej morza toni
Krucha barka nasza mknie;
Szarfa piany za nią goni
Po wód modrych szkle...
Mrących wiatru tchnień pieszczota
To ją strzępi, to znów mota...
Cicho szemrzą srebrne piany,
Zapadając w senną toń,
Jak sznur pereł, rozerwany
Przez kochaną dłoń!...“
(Wł. Zagórski, Barkarola).

Nazwa „zwrotki swojskiej“ przysługuje zarówno zwrotkom, których samoistne powstanie na naszym gruncie zostało udowodnione, jak i tym, których pierwowzoru obcego dotychczas nie odnaleziono, a wreszcie i tym, których analogja dałaby się odnaleźć w literaturach obcych, ale których powstanie drogą naśladownictwa form obcych nie zostało stwierdzone. Szczegółowy przegląd wszystkich zwrotek polskich, których zbiór sam jeżeli nie tomów, to grubego wymagałby tomu, przekracza zakres niniejszej pracy; to też ograniczam się tutaj jedynie do pobieżnego rozpatrzenia kilkunastu form, spotykanych częściej w współczesnej poezji lub nacechowanych oryginalnością.

Ponieważ istotę każdego schematu zwrotkowego stanowi budowa rytmiczna wierszy, ich liczba, rymy i ich następstwo, wreszcie kolejność i rodzaj refrenów, o ile je zwrotka posiada, więc też według tych składników rozróżniamy i grupujemy cały zasób zwrotek poezji europejskiej współczesnej.

Za podstawę najogólniejszego podziału przyjęto budowę rytmiczną wierszy. O ile zwrotki składają się z wierszy jednakowej budowy, mówimy o zwrotkach równoszeregowych, równowierszowych, izometrycznych, o ile wiersze budową się różnią, mamy do czynienia z zwrotkami różnowierszowemi, heterometrycznemi, metabolicznemi. Pierwsze na ogół są więcej jednostajne, drugie bardziej ożywione, ruchliwsze, rozmaitsze. Co się tyczy liczby wierszy, to istnieje tu niewielka rozmaitość dwunastu — trzynastu typów, zwrotki bowiem poczynają się od dwuch i nie przekraczają zwykle czternastu wierszy. Wynika to stąd, że czynniki jedności stroficznej są niewystarczające dla większych grup, niedostatecznie ujawniają ich odrębność i powiązanie. Uwzględnienie obu cech: budowy rytmicznej i liczby wierszy daje podział ściślejszy, który przez uwzględnienie rymów, ich rodzajów, refrenów prowadzi już do pojedyńczych odmian.

O rozmaitości budowy zwrotek może nam dać pojęcie już sama liczba czynników, tworzących tę budowę, odmiany w obrębie każdego czynnika, różnorodność możliwych stosunków tych czynników, wreszcie

mnogość kombinacji, zależna od większej lub mniejszej liczby wierszy w zwrotce.

Najprostsza, jak już zaznaczyliśmy, najuboższa jest zrzadka tylko spotykana w poezji współczesnej zwrotka dwuwierszowa, stale izometryczna, jak w przykładzie na str. 191.

Zwrotka trzywierszowa występuje w formie izometrycznej z jednym rymem żeńskim (przykł. na str. 109) lub męskim, bez rymów (str. 221), czy wreszcie z jednym rymem i jednym wierszem bezrymowym, przyczym wiersz bezrymowy może stać na pierwszym, drugim, trzecim miejscu. Podobnie w zwrotce trzywierszowej heterometrycznej wiersz budowy, odmiennej od pozostałych może znajdować się na pierwszym, drugim, trzecim miejscu.

Zwrotka czterowierszowa należy do częstszych form stroficznych w poezji polskiej i odznacza się już dużą rozmaitością. Najprostszą odmianę stanowią cztery wiersze jednakowej budowy, złączone przez rymy żeńskie, idące parami (przykł. na str. 192, 200); rymy mogą krzyżować się ze sobą (abab) lub jedna para obejmować może drugą (abba). W tych samych połączeniach mogą występować rymy męskie. Nowe odmiany czterowiersza stwarza różnorodna budowa szeregów rytmicznych. Jeżeli tylko jeden wiersz różni się budową, zajmuje pierwsze, drugie, trzecie, czwarte miejsce; jeżeli dwa — mogą one, złączone w dwójkę, przesuwać się w czterowierszu albo niezłączone przeplatać się z pozostałemi dwoma, znajdując się na pierwszym i trzecim miejscu, jak w przykładzie:

„Ja wiem, ja wiem,
Co o cichej północy się dzieje.
Błękitnym snem
Mego parku jaśnieją aleje...“
(Staff),

lub na drugim i czwartym (przykł. na str. 203). Odmiennej budowy mogą być wreszcie wszystkie szeregi czy też np. dwa jednakiej, dwa pozostałe różnej.

Heterometryczność zwrotki kojarzy się często z rymami mieszanemi, jak w przytoczonej zwrotce Staffa. Zdarza się, że jeden a nawet dwa wiersze zwrotki czterowierszowej są bezrymowe (przykł. na str. 137, 138). Poprzednie zestawienia dostatecznie ilustrują wzrastające z liczbą wierszy bogactwo odmian stroficznych, dlatego też w dalszym ciągu poprzestaję na przytoczeniu kilkunastu przykładów.

Zwrotka pięciowierszowa należy do rzadszych w poezji współczesnej. Następujący pięciowiersz stanowi zwrotkę dwudzielną, heterometryczną, dwurymową z rymami żeńskiemi w porządku abaab:

„Oj! hułaniż to byli, co mu drogę zabiegli,
Oj hułaniż to byli boleśni;
Kiedy pana starego na rumaku spostrzegli,
Drogę jemu na polu dwaj hułani zabiegli
Między dwiema mogiłami na cieśni". (Beniowski, Pieśń XI).

Inną odmianę zwrotki pięciowierszowej zawiera utwór Smolarskiego, przytoczony na str. 204, inną Br. Ostrowskiej na str. 201, inną jeszcze E. Leszczyńskiego na str. 202. Zwrotki sześciowierszowej postać najprostszą daje przykład na str. 192. Kunsztowną budowę posiada sześciowiersz Słowackiego w hymnie „Smutno mi, Boże". Pierwsze trzy wiersze są tu jedenastozgłoskowe, poczym następują: pięciozgłoskowiec, jedenastozgłoskowiec i pięciozgłoskowiec. Ostatni wiersz jako refren powraca w końcu każdej zwrotki; rymy żeńskie idą w szeregu ababcc. Strofa jest dwudzielna typu 4+2. Poeta wyrównywa zwrotkę, dając w pierwszej części przeważnie obraz, słabiej akcentowany psychicznie, w drugiej znacznie silniejszy akcent uczuciowy:

„Dzisiaj na wielkiem morzu obłąkany,
Sto mil od brzegu i sto mil przed brzegiem,
Widziałem lotne w powietrzu bociany
Długim szeregiem.
Żem je znał kiedyś na polskim ugorze,
Smutno mi, Boże".

Odmienny wzór na str. 200.

Zwrotkę siedmiowierszową, oryginalnie zbudowaną daje następujący wiersz Słowackiego:

„Nie to człek duchowny, podług Zana słów,
Który swoją myślą tak wysoko strzela,
Że się nad Madonną dziwi Rafaela,
Lecz o tym człowieku, że duchowny mów,
Który chory, chromy, po stracone zdrowie
Pełznie do obrazu Panny w Częstochowie
I wraca zdrów".
(Przypowieści i epigramaty, XXXIII).

Jest to zwrotka dwudzielna heterometryczna o rymach mieszanych, idących w następstwie: $a^{m}b^{ż}bac^{ż}ca$. Inną odmianę z refrenem i rymami mieszanemi stworzył Lange w wierszu na str. 219, inną jeszcze znajdujemy np. u Słowackiego w przytoczonym na str. 204 wierszu „Baranki moje". Zwrotkę ośmiowierszową dwudzielną heterometryczną, powiązaną trzema rymami mieszanemi w porządku $a^{ż}aab^{m}c^{ż}ccb$, zużytkował Tetmajer w utworze „Pod Portici", przytoczonym na str. 193.

Rozróżnienie zwrotki od zwrotek nie zawsze należy do rzeczy łatwych. Części zwrotki mogą tak być od siebie wyodrębnione za pomocą rozczłonkowania akcentacyjnego, powiązania rymowego i t. p., że zdają się całościami w sobie zamkniętemi; z drugiej strony mogą być nadto o tyle ściśle złączone wzajem ze sobą, iż wyższa ich jedność zdaje się nie ulegać zaprzeczeniu. Trudno dać naprzykład bezwzględną odpowiedź, co mamy przed sobą: jedną czy dwie zwrotki, w takim ośmiowierszu Słowackiego:

„Kiedy się w niebie gdzie zejdziemy sami,
Naprzód cię spytam, czy jesteś bogata?
Bo ci w westchnieniach oddawałem lata,
A ty płaciłaś je pocałunkami.
A dzisiaj temi ty pewno latami
Kupujesz sobie wieczność na błękicie,
Bo w twoje życie weszło moje życie,
I najpiękniejsze sny pomiędzy snami...“
(Kiedy się w niebie...).

Właściwe wyobrażenie o takich połączeniach daje dopiero zestawienie z innemi odpowiedniemi grupami w całym utworze. Nawet co do liczby wierszy w zwrotce mogą powstawać wątpliwości, jak wskazuje przykład na str. 194, jeżeli tylko nie dowierzać bez zastrzeżeń drukowanemu podziałowi na wiersze. Odmienny od podanych już wzór ośmiowiersza: trójdzielnego, heterometrycznego z rymami mieszanemi i refrenem ($a^{ż}b^{mr}b^{r}aaabb$) odnajdujemy w wierszu Langego na str. 220. Inne odmiany na str. 196, 200, 201.

Zwrotkę dziewięciowierszową o układzie bardzo artystycznym, trójdzielną, heterometryczną z rymami mieszanemi ($a^{ż}b^{m}c^{ż}caabd^{ż}d$) odnajdujemy w przykładzie następującym:

„Chyżo—lotem—na czółenku
Miga z poza drzew
Kwiat—dziewczyna.
Och, jedyna!
Lekkie wiosło pluska w ręku,
I roznośnie dźwięk po dźwięku
Niewolący śpiew
Z obojego mile brzega
Na doliny się rozlega“.
(Zaleski, Czarnoksiężniczka).

Dziesięciowierszową trójdzielną heterometryczną zwrotką z dziewięciu jedenastozgłoskowców i jednego ośmiozgłoskowca pisała Deotyma swego „Sobieskiego pod Wiedniem“. Rymy według wzoru ababccdede dzielą strofę na trzy nierówne części: dwie poboczne czterowierszowe

i środkową dwuwierszową. Rozczłonkowanie akcentacyjne krzyżuje się z tym schematem rytmiczno-rymowym najrozmaiciej, jak zaraz oto w pierwszej zwotce:

„Sercem cię śpiewam, zacny bohaterze,
Ty, co chorągiew, mordom poświęconą,
Bogu miłości złożyłeś w ofierze.
— Wiele pocisków godziło w twe łono;
Lecz, jak dwie tarcze osłoniły ciebie
Wiara na ziemi, a gwiazda na niebie.
— Wschód okiełznałeś,– i chociaż nas boli
Zdumiewająca niewdzięczność Zachodu,
Bądź błogosławion! Tyś wyrwał z niewoli
        Anioła ludzkiego rodu“.

Trójdzielną heterometryczną zwrotką dziesięciowierszową o misternym powiązaniu za pomocą rymów wyłącznie żeńskich i dwojakiego refrenu dwuwierszowego i jednowierszowego ($a^{r_1}b^{r_1}aab^{r_2}aab^{r_2}a^{r_1}b^{r_1}$) jest zwrotka Rydla na str. 198. Odmienny wzór w wierszu Zagórskiego „Barkarola“ na str. 205.

Ze zwrotek pochodzenia obcego najczęściej występują w naszej poezji współczesnej następujące:

Tercyna, pochodzenia włoskiego, składa się z trzech wierszy, z których dwa zewnętrzne rymują się z sobą, wewnętrzny zaś z pierwszym i trzecim następnej zwrotki. Zwykle sznur tercyn kończy oddzielny wiersz, rymujący się z drugim ostatniej tercyny i w ten sposób wyraźnie zamykający całość. Rytmicznie, dźwiękowo tercyny nie stanowią zwartej, istniejącej wyłącznie dla siebie całości: każda następna tercyna dopełnia poprzedniej i z kolei swoje dopełnienie znajduje w następującej. Stąd wynika odrębność formy utworu, pisanego tercynami: przy małej samodzielności oddzielnych zwrotek spoistość ich powiązania. Jeżeli tercyny pewnej całości składają się z wierszy izometrycznych o rymach jednego rodzaju—co się zdarza najczęściej, naówczas wyodrębniane są przez odpowiednie ugrupowanie treści, rozczłonkowanie akcentacyjne, w przeciwnym bowiem razie zupełnie zatraciłaby się ich odrębność.

„Po długich latach pierwszy raz
Idę jesienną tą aleją.
Jak mija czas, jak mija czas.

Pożółkłe liście lip się chwieją
I drży na ścieżce modry cień.
Z dwu stron dwa rzędy pni czernieją.

Na ławkę, o stuletni pień
Wspartą, rzuciłem nagle okiem...
Tutaj siedzieliśmy w ów dzień...

Przeszedłem mimo szybkim krokiem".
(Staff, Po latach).

Ritornela, spokrewniona z tercyną, pochodzi z włoskiej liryki ludowej. Składa się z trzech wierszy, z których dwa ostatnie równej długości, pierwszy krótszy, przyczym pierwszy i trzeci związane rymami, drugi nie ma swego odpowiednika. Zwykle treść pierwszego wiersza położona jest w piątym przypadku:

„Różo w rozkwicie!
Dumne serce me było, jak ty, purpurowe,
A oto patrz, co z niego zrobiło dziś życie!"
(Staff, Westchnienie).

Ritornela jest tylko odmienną nazwą toskańskiej storneli. Stornele pojawiają się w grupach dwójkowych, złączonych w całość przez dwa rymy w ten sposób, że drugi wiersz pierwszej storneli rymuje się z pierwszym i trzecim drugiej, drugi drugiej z pierwszym i trzecim pierwszej według wzoru: ababab, przyczym pierwszy krótszy wiersz powtarza się jako czwarty w tej całości w formie odwróconej. Powstająca stąd dwudzielność nadaje się do odpowiedniego rozkładu treści:

„Miłości cicha!
Jakże ten szczęśliw, w czyim sercu gości
Twój boski powiew, kto tobą oddycha.—
Cicha miłości!
Z opalowego dajesz pić kielicha
Ekstazy, pełne zaziemskiej jasności.—

Chuci namiętna!
Gdy orkan gorgon na serce się rzuci,
Krwawe, drgające wypala w nim piętna...
Namiętna chuci!
Tobą pulsują ludzkich szaleństw tętna—
Klną potępieńcy z spokoju wyzuci".
(K. Wroczyński, Stornele).

„Kwiecie różany,
Jak igły ostre kolce masz, a przecie
Zrywam purpurę twą—pomimo rany!
Różany kwiecie,
Jesteś jak usta dziewicze! Nieznany
Jad w nich, a jednak pragnę ich, jak dziecię!

O kwiecie lilji,
Madonna białą twoją suknię plecie,
Luba ma kornie przed tobą się chyli!

O lilji kwiecie,
Gdy się modlicie -ty z nią—w jednej chwili
Czuję się w jakimś archanielskim świecie".
(Lange, Stornele).

Strofka saficka powstała w Grecji, do nas jednak przeszła z łaciny jako naśladownictwo Horacego. Składa się z czterech wierszy: trzech dłuższych, jednego krótszego—pięciozgłoskowca:

„Królowo Knidos! Miłości bogini!
Opuść rozkoszne wyspy Cypru gaje,
Przybądź do wonnej Glicery świątyni,
Tobie ją daję.

Przybądź wraz, proszę, z dziecięciem zbrodniczem,
Z tobą Merkury, wdzięki i nimf rzesza,
I młodość, która bez ciebie jest niczem,
Niechaj pospiesza".
(B. Zaleski, przekł. ody Horacego „Do Wenery").

Zdaniem prof. M. Rowińskiego „tak zwana zwrotka „sapficka" należy w poezji polskiej do zjawisk bardzo pospolitych i mimo pierwotnie obce pochodzenie stała się nawet charakterystyczną osobliwością naszej wersyfikacji..." (Uwagi nad niektóremi przekładami Felicjana Faleńskiego, str. 58). Odmienną od zwykłej formy tej zwrotki, gdzie jedenastozgłoskowce mają średniówkę po piątej zgłosce, znalazł prof. Rowiński u Faleńskiego w przekładzie ody Horacego „Do Arystjusza Fuska". Trzy jedenastozgłoskowce rozcina tu średniówka na grupy 4+7:

„Człek bez plamy || pełen jest dziwnej siły!
Ni mu kołczan zatrutych strzał, ni dzida
Maurów trybem, ni łuk się na co przyda —
Fusku mój miły".

Sekstyna, sestyna epicka składa się z sześciu wierszy o trzech rymach, ułożonych w porządku: ababcc, wskutek czego tworzy dwie grupy: czterowierszową i dwuwierszową. Tę zwrotkę należy ściśle odróżniać od sestyny lirycznej, stworzonej przez trubadurów prowansalskich, a wprowadzonej do literatury włoskiej przez Dantego, pielęgnowanej przez Petrarkę. Sestyna liryczna jest całością z sześciu bezrymowych zwrotek sześciowierszowych i jednej trzywierszowej. Charakterystyczną cechę tej formy stanowi oryginalne powiązanie zwrotek: końcowe wyrazy wszystkich wierszy w każdej zwrotce są też same, tylko powracają w odmiennym ściśle przestrzeganym porządku, i zbiegają się wreszcie w ostatniej trzywierszowej strofce, zjawiając się wewnątrz i na końcu składających ją wierszy. Zachował z pjetyzmem właściwości sestyny li-

rycznej Felicjan w przekładzie „Pieśni“ Petrarki. Z licznych sekstyn epickich Słowackiego, który posługiwał się niemi w epice i liryce, przytaczam strofy wiersza „W pamiętniku Zofji Bobrówny“:

„Niechaj mię Zośka o wiersze nie prosi,
Bo kiedy Zośka do ojczyzny wróci,
To każdy kwiatek powie wiersze Zosi,
Każda jej gwiazdka piosenkę zanuci.
Nim kwiat przekwitnie, nim gwiazdeczka zleci,
Słuchaj - bo to są najlepsi poeci.

Gwiazdy błękitne, kwiateczki czerwone
Będą ci całe poemata składać.
Jabym to samo powiedział, co one,
Bo ja się od nich nauczyłem gadać;
Bo tam, gdzie Ikwy srebrne fale płyną,
Byłem ja niegdyś, jak Zośka, dzieciną.

Dzisiaj daleko pojechałem w gości
I dalej mię los nieszczęśliwy goni.
Przywieź mi, Zośko, od tych gwiazd światłości,
Przywieź mi, Zośko, z tamtych kwiatów woni,
Bo mi zaprawdę odmłodnieć potrzeba.
Wróć mi więc z kraju taką—jakby z nieba“.

Oktawa albo stanca, zwrotka epicka pochodzenia włoskiego, której piękne tradycje „Orlanda Szalonego“, „Jerozolimy Wyzwolonej“, „Luzjad“ Camoensa wznowił Bajron w „Don Juanie“, składa się z ośmiu wierszy zwykle izometrycznych o trzech rymach według wzoru: abababcc. Jak wskazuje rymowanie, architektonikę rytmiczną tej strofy stanowi podobnie jak w sekstynie podział na dwie części: sześcio- i dwuwierszową. Często w zgodzie z tą dwudzielnością pozostaje ugrupowanie treści, przyczym dla zrównoważenia obu połówek dwuwiersz końcowy zawiera treść najsilniej psychicznie zaakcentowaną. Stąd aforystyczny charakter niektórych takich zakończeń, jak w następujących przykładach:

„Jam zwolna serca mego rwał kawały,
    Zamieniał w piorun i w twarz jemu ciskał;
A wszystkie tak grzmią jeszcze jako skały,
    Jakbym ja w niebie na sztuki rozpryskał
Boga, a teraz kawałki spadały...
    Jam zbił—lecz cóżem dziś u ludzi zyskał?
Za błękitami był bój i zwycięstwo —
Ludzie nie widzą we mnie, tylko męstwo.
. . . .

Ha, ha! Mój wieszczu! Gdzież to wy idziecie?
    Jaka wam świeci! gdzie? portowa wieża?
Lub w Sławiańszczyźnie bez echa toniecie,
    Lub na koronę potrójną Papieża
Piorunem myśli podniesione śmiecie
    Gnacie.—Znam wasze porty i wybrzeża!
Nie pójdę z wami waszą drogą kłamną—
Pójdę gdzieindziej!—i lud pójdzie za mną!
. . . .

. . . . Taka moja zbroja,
    I takie moich myśli czarnoksięstwo,
Choć mi się oprzesz dzisiaj?—przyszłość moja!—
    I moje będzie za grobem zwycięstwo!...
Legnie przede mną twych poetów Troja,
    Twe Hektorowe jej nie zbawi męstwo.
Bóg mi obronę przyszłości poruczył:—
Zabiję—trupa twego będę włóczył!

A sąd zostawię wiekom.—Bądź zdrów, wieszczu!
    Tobą się kończy ta pieśń, dawny Boże.
Obmyłem twój laur w słów ognistych deszczu,
    I pokazałem, że na twojej korze
Pęknięcie serca znać—a w liści dreszczu
    Widać, że ci cóś próchno duszy porze.
Bądź zdrów! - A tak się żegnają nie wrogi,
Lecz dwa na słońcach swych przeciwnych—Bogi".
(Beniowski, Pieśń V).

Oktawa należy do popularniejszych zwrotek nowszej poezji polskiej. Rozpowszechniła się pod wpływem Słowackiego, który, podejmując tradycje Piotra Kochanowskiego przekładu „Jerozolimy Wyzwolonej", posługiwał się nią już w najwcześniejszych swych utworach (pierwsza część „Huga"); strofy „Beniowskiego" i „Króla-Ducha" na zawsze pozostaną wzorem mistrzowskiego zużytkowania oktawy, świadectwem, czym może stać się ta forma pod piórem wielkiego artysty. Oryginalną i piękną odmianę oktawy stworzył Słowacki we fragmentach „Króla-Ducha", rozcinając ją rytmicznie wierszem krótszym na dwie połowy:

„Sama Dobrawna na białym rumaku
W kolebce złotej niby pani święta,
Na turkusowym jak niebo czapraku
        By kwiat przypięta,
Palmą się zdała złotą śród orszaku,
Wyższa nad wszystkie pany i panięta,
Na jaśni niebios błękitnych dziewica,
Prawdziwie .. wschodnia Syjonu palmica":
(Król-Duch, Fragmenty).

Tryjolet, pochodzący z poezji włoskiej średniowiecznej, stanowi ściśle zamkniętą w sobie całość ośmiowierszową z wierszy zwykle izometrycznych, powiązanych dwoma rymami, przyczym pierwszy wiersz powtarza się jeszcze dwukrotnie jako refren w środku i na końcu zwrotki. Rymowanie tryjoletu odpowiada zwykle wzorowi: abaaabab. W tej kolejności rymów poeci współcześni zaprowadzają nieraz pewne zmiany, jak np. w następującym tryjolecie Langego:

„Spójrz, jak cicho tu wokoło,
Jak szum leśny serce koi,
Duch młodnieje—znowu roi,
Spójrz, jak cicho tu wokoło!
Znowu przyszłość śnij wesołą,
Nic ci snów tu nie rozstroi.
Spójrz, jak cicho tu wokoło,
Jak szum leśny serce koi".
(Tryjolety).

„Pocóż mi było pocałunkami
Serce dziecięce moje rozgrzewać,
I w kraj tęsknoty, co złudą mami,
Pocóż wieść było pocałunkami?
Tacyśmy smutni, tacyśmy sami,
Tak żyć się nie chce, ni pieśni śpiewać
Nam wszystkim, którym pocałunkami
Chciałaś, o matko, serca rozgrzewać".
(M. M. Poznański, Tryjolety)

Zwrotka albo stanca spenserowska, pochodzenia angielskiego (Ed. Spenser, 1552—1599). Jedni uważają ją za kombinację ośmiowierszowej zwrotki włoskiej i siedmiowierszowej zwrotki angielskiej, inni za przekształcenie starofrancuskiej zwrotki balladowej. Stanca spenserowska składa się z dziewięciu wierszy, z których ostatni jest zawsze przedłużony; rymy według wzoru: ababbcbcc:

„O jasne gwiazdy, wy poeci nieba!
Jeżeli człowiek w waszych blaskach czyta
Los państw i ludzi, to darować trzeba,
Że, kiedy żądza wielkości go chwyta,
Już się o ziemskie swe drogi nie pyta,
Tylko do waszej drużyny ucieka.
Tajemna piękność u was jest ukryta,
A taką cześć w nas budzicie zdaleka,
Że „gwiazdą" zwiemy sławę, szczęście, życie człeka".
(Bajron, Wędrówki Childe-Harolda, P. III, str. LXXXVIII, przekł. J. Kasprowicza).

Rondo, pochodzenia francuskiego, składa się z trzynastu wierszy zwykle izometrycznych o dwuch rymach. Początkowy wyraz lub począt-

kowe wyrazy pierwszego wiersza tworzą refren, powracający po ósmym i po ostatnim wierszu; refren nie rymuje się i za wiersz się nie liczy. Przez ugrupowanie rytmiczno-rymowe rondo tworzy trzy mniejsze zwrotki: pięcio-, trzy- i pięciowierszową. Jeżeli refren oznaczymy za pomocą *r*, to schemat rymowy przedstawi się w sposób następujący: aabba, aabr, aabbar. Wzór ten może jednak ulegać pewnym zmianom, jak w takim przykładzie z Langego:

„Za wiele jest na ziemi nienawiści —
I zbyt ogromna rozczarowań rzeka —
Im dalej idziesz, tem ci płonie mgliściej
Światło edeńskie, które tam zdaleka
Na umęczone twoje nogi czeka.

Słyszycie poszum spadających liści?
Jesień ordzawia marzenia człowieka...
Zórz nam za wiele wróżyli psalmiści—
Za wiele!

Krwią nienawiści pierś nam wciąż ocieka.
Kiedyż zestąpią owi promieniści,
Których istotę miłość przyobleka?
Za wieleż czasów, gdy świat się oczyści,
Królestwo Boże tu się na nim ziści —
Za wiele?"
(Rozmyślania, XIII).

Rondel, pochodzenia francuskiego, składa się z trzynastu, czasem czternastu wierszy o dwuch rymach. Rozpada się na trzy części: cztero-, cztero- i pięcio- lub sześciowierszową. Ostatnie dwa wiersze drugiej zwrotki są powtórzeniem pierwszych dwuch początkowej, ostatni lub przy czternastu wierszach ostatnie trzeciej zwrotki są powtórzeniem początkowych wierszy pierwszej. Jeżeli refreny oznaczymy za pomocą tych samych cyfr, otrzymamy wzór rymowania: a^1b^1ba, aba^1b^1, $abbaa^1$ lub $abbaa^1b^1$.

„Zamkniętych skrzypiec dusza drżąca,
Pełna harmonji i milczenia,
Śni z czarnej skrzynki swojej cienia
Sen obumierań, trwóg tysiąca.

W bolesnej nocy tej bez końca
Pod czyjąż ręką wyda brzmienia
Zamkniętych skrzypiec dusza drżąca,
Pełna harmonji i milczenia?

Cieniuchna, biała nić miesiąca
Przedzgonnie słodko wypromienia
Swych ironicznych pieszczot tchnienia — —
I śni, że świetlny smyk ją trąca,
Zamkniętych skrzypiec dusza drżąca".
(A. Giraud, Rondele fantastyczne, przekł. Mirjama).

Sonet, będący spadkiem po truwerach i trubadurach Prowancji, spopularyzowany przez Petrarkę, składa się z wierszy czternastu. W wewnętrznym rozczłonkowaniu rytmiczno-rymowym najważniejszy jest podział na dwie grupy: ośmiowierszową, złożoną z dwuch zwrotek identycznej budowy i sześciowierszową. Z kolei pierwsza część już mniej wyraziście dzieli się na dwie zwrotki czterowierszowe, druga może stanowić całość, rozróżnioną tylko dla oka na dwie trzywierszowe zwrotki, albo też w istocie dzielić się, lubo znacznie słabiej aniżeli pierwsze zwrotki, na dwie części. Pierwsze dwie zwrotki o dwuch rymach mają stale wzór następujący: abba, abba; drugie o trzech rymach przedstawiają dużą rozmaitość, a więc mogą tworzyć typ: cde, cde; albo ccd, ede; albo: cde, edc, albo: ccd, eed. Często zamiast trzech powtarzają się tylko dwa rymy na różne sposoby: cdc, dcd; cdd, ccd; cdc, cdd; cdc, ddc i t. p. To rytmiczno-muzyczne ukształtowanie sonetu prowadzi do odpowiedniego rozkładu treści — do dwudzielności. Najczęściej też między pierwszą i drugą częścią sonetu istnieje podobny stosunek, jaki nierzadko spotykamy w oktawie, gdzie druga połowa, reprezentowana przez dwa szeregi, jest silniej akcentowana psychicznie. Do zupełnie wyjątkowych zjawisk w naszej poezji należy budowa XXVIII sonetu w cyklu Asnyka „Nad głębiami“:

„Ci, którzy jasność żegnają zniknioną,
Gdy burza całe zniweczyła żniwo –
Nad spustoszoną rozpaczając niwą,
Myślą, że wszystko ciemności pochłoną,

Dalszych rozkwitów mrożąc siłę żywą:
Tymczasem pod tą ciemności osłoną,
Pod dobroczynną martwości pokrywą
Tysiącem kiełków drży już ziemi łono,

Ręką natury rozrzuconych skrzętną;
W spowiciu nocy, w zimowej zamieci,
Bijące wewnątrz nie ustaje tętno;

I życie w głębi walką wre namiętną,
By się wydobyć, kiedy je oświeci
Brzask nowych wiosen lub nowych stuleci“.

Budowa tego sonetu, jakkolwiek oryginalna, nie sądzę, aby należała do udatnych. Całość jest jednym obszernym okresem, rozpadającym się na pięciowierszowy poprzednik i dziewięciowierszowy następnik. Zerwanej równowagi nie odbudowuje i stosunek treści, gdyż akcent psychiczny pada całą siłą na część drugą. Ponadto następnik rozpada się na trzy nierównomierne grupy, zaznaczone za pomocą średników:

4 w.+2+3; harmonja odpowiednia może tu być utrzymana jedynie przez zlekceważenie przy czytaniu drugiego średnika i utworzenie ugrupowania 4+5. Cały ten rozkład wewnętrzny rozmija się z układem rytmiczno-rymowym: I abba, II baba, III cdccdd. Niewątpliwie ogólne ujemne wrażenie zależy również od zbytniej abstrakcyjności i oschłości przedstawienia rzeczy, zawiłej składni, że pominę już brak wybitny dźwięczności. Nie przytaczając dostarczających z nadmiarem materjału do badań sonetów Mickiewicza, Słowackiego, Asnyka, które każdy znajdzie pod ręką, powołam się dla przykładu na kilku autorów współczesnych:

„Wieczór przyjść musi, duszo moja, – to daremne.
Patrzysz na mnie z przeczącą niewiarą w uśmiechu?
A jednak przyjdzie, chociaż zwolna, bez pośpiechu,
Pogodny, słodki, złocąc skośnie źdźbła przyziemne.

Jeno trzeba, by złoty był, drzew szczyty ciemne
Każąc w pochodnie zmieniać dnia późnemu echu.
Lecz na to żyć musimy słonecznie, bez grzechu
Przeciw własnemu pięknu, co w nas śni - tajemne.

Tak żyć, by, kiedy Charon w swą łódź nas zaprosi,
Patrzeć cicho, jak fala w oddal nas unosi,
A brzeg znika nam z oczu w zachodu ozdobie.

I abym mógł miłosnym uściskiem cię owieść
I jak najsłodszą bajkę, o życiu opowieść
Rozpocząć od dziecinnych słów: Byłem raz sobie...“
(Staff, Początek bajki).

Trzy następne sonety, ilustrujące dokładnie architektonikę wewnętrzną sonetu, uwydatniają zarazem indywidualne poglądy twórców i przeważający stosunek współczesnej twórczości do formy poetyckiej, której dają zwięzłą charakterystykę.

„Lubię sonetu trudną, misterną budowę:
Zda mi się, że mi kawał marmuru odkuto,
W którym swobodnie rzeźbić może moje dłuto
W rozmiarach wiecznie jednych, kształty coraz nowe.

Lubię te dźwięki pełne, szerokie, bronzowe,
Brzmiące wiecznie tą samą melodyjną nutą,
A w nieskończoną różność motywów rozsnutą,
Jak mgły na jednem niebie w przeróżną posnowę.

Lubię ten mały kościół, w którym jednak może
Olbrzymi Bóg się zmieścić, jak w potężnym tumie;
Lubię to górne, wązkie, naskalne wydroże,

Skąd runie, kto stóp pewnie położyć nie umie;
Lubię tę gwiazdę małą, co świeci, jak zorze,
Dźwięk dzwonu, co nie głuchnie w huraganów szumie!"
(Tetmajer, O sonecie).

„Sonet na myśl helleńskie przywodzi mi urny
Lub czary Benvenuta, kute w ametyście,
Boską kształtów harmonję, młodą wiekuiście
W śpiewnych dobach Petrarki i w dzisiejszej chmurnej.

Jego gałąź wciąż kwitnie, choć cedr sztuki górny
Tyle innych form otrząsł, jako zwiędłe liście.
Lecz rysa, szczerba, skaza – nie wart nic. Doń wnijście
Otwarte tym, co wzuli artyzmu koturny.

W ten puhar drogocenny a drobny rozmiary,
By pospolitym płynem nie pokalać czary,
A pijącego drobną upoić kropelką,

Przystoi win wystałych duszę lać już samą,
Treść najgłębszą serc. mózgów, wnętrznie jak świat wielką,
By djament—duch za formy złotą świecił bramą".
(Mirjam, Sonet).

Przeciwnikiem sonetu, a więc rzadkim, wyjątkowym wśród współczesnych poetów zjawiskiem, jest Daniłowski, który spowiada się ze swej niechęci w głębokim i pięknym... sonecie:

„Niechętnie w twojej formie kwiat mych myśli mieszczę.
Czynisz na mnie wrażenie poziomego karła,
Który smukłą dziewczynę, by się nie wydarła,
Wiąże w brutalny uścisk, jak w żelazne kleszcze.

Gdy czytam piękny sonet, to czuję w nim dreszcze
Zdławionej raptem pieśni, co się miała z gardła
Wylać szeroką falą i nagle umarła,
Choć mogła jeszcze dźwięczeć i chciała żyć jeszcze.

Lecz gdy widzę, że nawet w tej ciasnej łupinie
Zanadto jest przestronno, że pustkami świeci,
Szersza niźli uczucie, że wątła myśl ginie

W niej bez śladu, jak piosnka, śpiewana przez dzieci,
Silące się dźwiękami napełnić świątynię,
Nadto wielką dla głosu,—to mi wstyd—poeci".
(Sonet).

Wszystkie przytoczone sonety prócz sonetu Asnyka posiadają w swej budowie zasadnicze rysy wspólne. A więc najpierw dwudzielność: (8+6), w sonecie Daniłowskiego zaznaczoną nawet stylistycznie za pomocą spójnika „lecz". Dalej pierwsza grupa ośmiozgłoskowa

dzieli się stale na dwie zwrotki czterowierszowe. Co do drugiej sześciowierszowej grupy, to tutaj panuje znaczna rozmaitość, związana po części z odmianami w rymowaniu: w sonetach Tetmajera, Daniłowskiego schemat rymowy jest następujący cdcdcd, u Staffa — ccdeed, u Mirjama — ccdede. Sześciowiersz Tetmajera rozpada się na spojone rymami dwójki akcentacyjne, u Daniłowskiego stanowi bardzo ściśle związaną całość; Mirjam odgranicza również zlekka trzy wiersze, w ostatnich trzech ponadto samotnie wyłącza się wiersz końcowy, jak zamknięcie tercyn wreszcie. Staff wyraźniej wyodrębnia obie połowy, artystycznie podkreślając stosunki wewnętrzne w układzie rymów.

We współczesnej literaturze europejskiej nic jednak nie wróży, by tradycja sonetu, związana z imionami tej miary, co Dante, Petrarka, Michał-Anioł, Szekspir, Goethe, miała zagasnąć. Jak dawniej, i dziś różnorodne organizacje twórcze dają w tej formie często doskonały wyraz swym uczuciom, myślom, poetyckim widzeniom.

ROZDZIAŁ XXIV.

Utwory stroficzne.

Wewnątrz utworu zwrotki mogą występować jako odrębne całości, powiązane jedynie za pomocą treści: myśli i nastroju przy rozmaitej budowie rytmicznej. Mówimy wówczas o inkongruencji zwrotek. Powracający stały schemat zwrotkowy utrzymuje i pewną ciągłość rytmiczną utworu. Ponieważ jednak schemat taki, utrzymując poetę w nastroju, niewoli go również, zdarza się, że poeta wprowadza w nim pewne zmiany, powtarzając tylko ogólny zarys: rytm wierszy, rodzaj rymów, użycie refrenów i t. p., jak w następującej całości Langego, kołyszącej łagodnym rytmem wspomnień, melancholijnego marzenia:

„Tak mi jakoś się wydaje,
Jakbym ciebie znał —
Jakbym dawno ciebie znał:
(Jakieś ciche, senne gaje,
Nad jeziorem, w cieniu skał) —
— Tak mi dziwnie się wydaje,
Jakbym ciebie znał!

Gdzie to było? kiedy było?
Nie wiem, nie wiem sam —
I czy było, nie wiem sam:
Czy mi śniło się, roiło,
Czy to było? gdzie to było? —
Gdzieś — daleko — tam...

Czy na wschodzie, czy zachodzie?
    Czyli w którem z miast,
Z żywych czy umarłych miast?
Czy w niebiańskim gdzieś ogrodzie,
Czy w eterów gdzieś swobodzie,
    Czy na której z gwiazd?..

Ten uśmiechu promień złoty—
    Dreszcz i żar, i łzy,
Niepokoju słodkie łzy...
Spojrzeń czary, ramion sploty—
Nieskończone senne loty...
(Dni minionych kołowroty—
Czy nieznane jutra dni?)
    Mów, gdzie byłaś ty?

Gdzie ty byłaś? gdzie twe raje?
    Skąd przybywasz, skąd?
Jaki twój nade mną rząd?
Jakie kryły ciebie gaje,
Nad jeziorem pośród skał?...
Tak mi dziwnie się wydaje,
    Jakbym dawno ciebie znał...

Tak mi coś się przypomina—
    Jakiś inny świat—nie ten!
(I te oczy, niby sen—
I te włosy, niby len—)
Promienista gdzieś dolina,
Innych bytów ukraina,
    Zapomniany, dziwny sen!..."
        (Rozmyślania XXXIV).

Tu zwrotki zależnie od rozwijającego się obrazu, dłuższej lub krótszej fali uczucia, zrywania lub snucia pasma myślowego, wreszcie od ujęcia językowego całego procesu poszerzają się, rozrastają, to znów skracają, zachowując jedynie bardzo ogólnie rysy wspólne: a więc rytm z trochejów i trochejów katalektycznych, niestale wiązanych w dytrocheje, kształt pierwszego wiersza, jego rym żeński, rym męski następnego i końcowego.

Oddzielne zwrotki utworu stroficznego krótszego nie posiadają prócz ostatniej w swoim rozczłonkowaniu akcentacyjnym całkowitego zakończenia, intonacji skończonej. Każdej zakończenie wskazuje, że jeszcze nastąpi ciąg dalszy i budzi nasze oczekiwanie. Wielokrotnie jednak poeci spajają zwrotki swoich utworów w wyższe, ściślejsze całości jeszcze za pomocą czynników już to rytmiczno-muzycznych, już to stylistycznych. Obfita rozmaitość możliwych powiązań daje się dokładnie sprowadzić do trzech zasadniczych sposobów: powiązania za pomocą

rymów, powiązania za pomocą refrenów i wreszcie powiązania za pomocą rymów i refrenów. Rozpatrzmy się w przykładach:

„Wiatr zaniesie ci moje westchnienie,
Żal mój smutny zaniesie ci fala,
Woń róż - moją tęsknicę miłosną.

Wiatr poruszy twych włosów pierścienie,
Fala stopę opryśnie ci zdala,
Róże wonią upoją cię rośną.

Lecz wiatr tylko zrozumie me drżenie,
Tylko fala łzę, co się użala,
Tylko róże mą miłość bezgłośną".
(Staff, Wiatr zaniesie ci).

Zwrotki te trójwierszowe izometryczne nierymowane i ściśle w sobie zamknięte przez rozczłonkowanie akcentacyjne spojone są ze sobą za pomocą rymów tak, że każdy rym pierwszej powraca w drugiej i trzeciej.

Inny nieco sposób powiązania przedstawiają zwrotki następujące:

„Jakże prędko, jakże rychło
To słowicze łkanie ścichło!
Jakże szybko maj okwita,
Róże więdną, żółkną żyta,
W oczach oto nam dogasa
Jasnokłosa lata krasa,
Blask słonecznych dni!

Ciągłą, szybką nie do wiary
Godzin siejbą mżą zegary,
Chytrze, nagle jedna chwila
Ciężką szalę wag przechyla,
Z nożyc błyskiem rwą się nicie,
Ledwo wiemy, że to życie
Własne nam się śni..."
(M. Wolska, Jakże prędko...)

Tu pierwszy siedmiowiersz dytrocheiczny wyodrębniony jest przez zmianę rytmu i rym męski, wiążący się z rymem męskim ostatniego katalektycznego wiersza drugiej zwrotki. Wiążące się wiersze łączą obie zwrotki.

Powiązanie za pomocą jednakowych rymów obszerniejszego, wielozwrotkowego utworu należy do zjawisk w poezji naszej wyjątkowych. Powiązanie za pomocą refrenów wyłącznie zdarzyć się może tylko tam, gdzie mamy do czynienia z refrenem zmiennym, i to mianowicie ulegającym przekształceniom w drugiej połowie czy w końcu wiersza albo

też tam, gdzie refren pozostawiony jest bez odpowiednika rymowego; w przeciwnym razie refren wywołuje i powtórzenie rymów, a więc powiązanie rymowe, jak we wszystkich następujących przykładach:

„Tysiąc harf mi zdaleka
Gra pieśnie:
„Jedno serce cię czeka
Gdzieś we śnie..“

Tysiąc harf im odbrzmiało
Boleśnie:
„Jedno serce skonało
Zawcześnie...“
(Staff, Echo).

Tu łącznik stanowią rymy i zmienne refreny, podobnie jak w przykładzie następnym, gdzie prócz zmiennych wchodzą w grę i refreny stałe:

„Na tej ziemi więdną wszystkie bzy...
Ptasza pieśń jest krótka i tęskniąca...
Ja śnię o lecie, co pieśniami drży
Bez końca .. bez końca...

Na tej ziemi żar ust gaszą łzy,
I motylą pieszczotę wiatr zmąca...
Ja śnię pieszczotę, co na ustach drży
Bez końca... bez końca...“
(Sully Prudhomme, Na tej ziemi, przekł. Br. Ostrowskiej).

Podobnie, tylko misterniej splecione są strofy następujące:

„W noce bezsenne
Otwórz twej duszy złote podwoje,
Niechaj w nie wejdą bladych mar roje.
W noce bezsenne
Snuć ci przychodzą przeczuć przędziwo,
Wieścić cud nowy, nieznane dziwo,
Tajemne głębią, tajnią bezdenne,
A tyle mają nowin i wieści—
Więc otwórz duszę, słuchaj ich treści,
Bo krótkie jest życie
I krótkie są noce bezsenne.

W noce bezsenne
Stań przy twej duszy wrotach na straży,
Gdzie rój mar dziwy nieznane gwarzy
W noce bezsenne.
Bo jeśli spłoszą je czyje ręce,
Znikną milczące, nie wrócą więcej,
Jak mgieł opary białe, wiosenne...

A tyle niosą nowin i wieści—
Więc otwórz duszę, słuchaj ich treści,
Bo krótkie jest życie,
I krótkie są noce bezsenne".
(Staff, W noce bezsenne).

Czasem refren rozrasta się bardzo obszernie, ogarniając przeważną część strofki. Tym silniej występują części kontrastujące:

„Wiem, że nie będziesz dla mnie niczem więcej,
Jak mgłą i snem,
A jednak—w ciszę tę księżycem złotą
Wyciągam ręce z bezbrzeżną tęsknotą
Za widmem twem...

Wiem, że nie będziesz dla mnie niczem więcej,
Jak mgłą i snem,
A jednak - w ciszę tę księżycem złotą
Własne me serce zawieszam ex voto
Przed widmem twem..."
(M. Wolska, Święto słońca, Ex voto).

Misterne i piękne powiązanie za pomocą rymów i refrenów daje wiersz Staffa „Gdzieście odeszły?":

„O, snów młodzieńczych blade narzeczone,
Z liljami w dłoni, w bieli śnieżnych szat,
Gdzieście odeszły? W jaką świata stronę?

Wszak lśni, jak dawniej, pól złoto zielone,
Jak dawniej, stoi w białym kwiecie sad,
O, snów młodzieńczych blade narzeczone.

Gdym was porzucił i rodzinną schronę,
By poznać wielki i nieznany świat,
Gdzieście odeszły? W jaką świata stronę?

Z posągów tajnych zrywałem zasłonę,
Z kielichów piłem zamiast wina jad,
O, snów młodzieńczych blade narzeczone.

Czy was kto uwiódł, przyrzekłszy koronę?
Czyli was skusił mocą tajnych zdrad?
Gdzieście odeszły? W jaką świata stronę?

Kto mi was ukradł, abym łzy pił słone?
Ach, kto dziś moje ma dwadzieścia lat?
O, snów młodzieńczych blade narzeczone,
Gdzieście odeszły? W jaką świata stronę?"

Wykończona artystycznie budowa tego utworu w ogólnym zarysie przedstawia się w sposób następujący.

Pod względem rozkładu treści całość dzieli się na trzy ściśle ze sobą spojone części, każda z dwuch zwrotek. W pierwszej grupie naczelna zwrotka w subtelnych rysach jasnemi kreślonego barwami obrazu i wyrazistym akcencie podwójnego końcowego pytania sugiestjonuje zasadniczy motyw uczuciowy; następna zwrotka wykończa obraz i pogłębia nastrój; część druga jest zwrotem ku przeszłości — gorycz przeżytych rozczarowań; trzecia — szeroki wylew tęsknoty, zakończony tonem bolesnej, beznadziejnej rezygnacji.

Pod względem muzyczno-rytmicznym zwrotki jednoczą doskonale dwa stale powracające rymy. Szczególną jednak właściwość tego wiersza stanowi jeszcze powiązanie za pomocą refrenów. Refreny— pierwowzory, rozdzielone w pierwszej zwrotce przez wiersz środkowy a złączone rymem, wypływają kolejno w następujących po sobie zwrotkach, jakby poszukując się wzajemnie, aby wreszcie w ostatniej zwrotce zewrzeć się ściśle i zamknąć ostatecznie utwór, nadając mu jednolitość skończoną. Godny uwagi jest artyzm, z jakim poeta zużytkowuje każdy refren w strofce, splatając jego treść z treścią pozostałych dwuch wierszy, tak że każda zwrotka stanowi organiczną całość.

Jeszcze jeden i ostatni przykład z liryki Staffa:

„Czy ma dziewczyna
Wspomina,
Żem ją nauczył miłości?

Chodzi po ogrodzie
O wieczornym chłodzie
Z uśmiechem radości,
Jak gdyby w dzień spotkania.

— Czemu, dziewczyno ma pusta,
Tak czerwone masz usta?
„Do całowania“.

Czy ma dziewczyna
Przeklina,
Żem ją nauczył miłości?

Chodzi po ogrodzie
O wieczornym chłodzie
W posępnej żałości,
Jak gdyby w dzień rozstania.

— Czemu, dziewczyno, jak chusta
Takie blade masz usta?
„Od całowania“.
(Parafraza).

Zgodnie z treścią poeta przeprowadza podział utworu na dwie części, obie trzyzwrotkowe, z których każda stanowi całość, powiązaną za pomocą rymów. Z kolei obie te części ze sobą związane za pomocą rymów i refrenów stałych i zmiennych, rozwijanych w uderzające przeciwstawienia: wspomina — przeklina, z uśmiechem radości — w posępnej żałości i t. d.

ROZDZIAŁ XXV.

Wiersz wolny.

Analizę formy rytmicznej, noszącej oznaczone w tytule miano, poprzedzam krótką historją i charakterystyką wiersza wolnego pióra p. A. Beaunier w pracy „La poésie nouvelle“ (str. 35—40).

„Nie mam zamiaru pisać dokładnych dziejów wiersza wolnego, pragnę jedynie zaznaczyć główne epizody w jego rozwoju. Miejsce poczesne w tych dziejach należy Verlainowi, ten zaś Rimbaudowi zawdzięcza najważniejsze nowości, na które się zdobył. Wiersze Rimbauda „cudownie i sztucznie nieprawidłowe“ wywarły wpływ rzeczywisty na jego manjerę poetycką, i wyraźna różnica między Verlainem a innemi parnasistami zaznacza się od chwili, w której autor „Poèmes saturniens“ i „Fêtes galantes“ zbliżył się do twórcy „Illuminations“. Verlaine nie poprzestaje na wierszu wolnym, lecz rozpoczyna walkę z regułami, gwałci z umysłu przepisy ustalone. Najpiękniejsze jego dzieła zdradzają niemoc poezji, skutej formalizmem parnasistów, a najpotężniejsze efekty rytmiczne wywołuje wtedy, gdy w sposób ciekawy i gienjalny zrywa z rytmiką, uświęconą zwyczajem. W swojej „Art poétique“ zbiorku „Jadis et Naguère“ (1884) sformułował bardzo dokładnie niektóre zasady, przyjęte następnie przez poetów nowoczesnych. Więc najpierw punktem wyjścia dla wszystkich prawie późniejszych reform jest pragnienie bardziej subtelnej muzyki wiersza:

„Muzyki pragnę przedewszystkim...
Muzyki pragnę jeszcze, zawsze...“

Zamiast jednostajnego szemrania, wytwarzanego przez doskonałą prawidłowość wiersza—pragnienie harmonji bardziej skomplikowanej:

„Wiersz nieparzystym niech mi będzie!“

Zamiast symetrji wiersza parnasistów delikatna fantazja 9-cio, 11-to, 13-tozgłoskowca, przepołowionego wolą poety tu czy tam w sposób, urozmaicający harmonijny jego spadek. Dalej,

„Dobrze uczynisz, gdy z energją
Poskromisz nieco pychę rymu,
Bo dokąd zajdzie niestrzeżony?“

I jeśli mimo to rymy jego własne są bogate wskutek przyzwyczajenia starego parnasisty, odczuwa on jednak całą pospolitość tego „cacka groszowego“, jest zwiastunem sztuki subtelniejszej, która, porzucając łatwy efekt świetnego rymu, znajdzie muzykę bardziej wykwintną w asonansie i aliteracji.

Prawdziwemi promotorami wolnego wiersza we Francji byli: Juljusz Laforgue i Gustaw Kahn... Metryka Gustawa Kahna, w istocie swej bardziej muzykalna i poetyczna, była właśnie taką, jakiej wymagała nowa, torująca sobie wówczas drogę, koncepcja poezji [1]).

W ten sposób nastąpiło wyzwolenie wiersza francuskiego pomiędzy 1885 a 1887 r. Forma wiersza wolnego sama przez się nieuchwytna, jednak, jak wynikało z określenia, giętka i miękka, podatną była do wszelkich możliwych kombinacji rytmu i harmonji, dawała się przystosować do wymagań najrozmaitszych temperamentów poetyckich, i kiedy Vielé-Griffin, Moréas, Henryk de Régnier, Verhaeren upodobali sobie ten nowy sposób wyrażania myśli, każdy z nich stworzył na swój użytek jeżeli nie zasady wolnego wiersza, to przynajmniej własny wiersz wolny...

Zresztą nie mieli oni zamiaru zrzekać się środków rytmicznych i harmonijnych, jakie posiadała dawniejsza wersyfikacja. Opierali się tylko samowoli i wyłączności jej nakazów. Potępiali reguły jako reguły, ale je zachowywali jako sposoby dowolne, nadające się do poetyckiego zobrazowania myśli. Do tych sposobów niewystarczających dodali inne; odrzucali przedewszystkim bezwzględnie prawidłowość, ponieważ zasadą ich była zupełna swoboda.

Wiersz klasyczny, bez enjambements, jest jednostajny, oni zaś szukają urozmaicenia w kolejnych zmianach swego wiersza.

Wiersz romantyczny, ze swojemi enjambements i rejets, posiada

---

[1]) „Z początku Ameryka (wywierała wpływ na literaturę francuską) przez Edgara Poego, którego poematy przypomniał Stefan Mallarmé, a szczególnie przez Walt Whitmana, znanego z niektórych tłumaczeń Juljusza Laforgue i Fr. Vielé-Griffin. Wiersz wolny taki, jakim go rozumie Vielé-Griffin, pochodzi po części od Whitmana; ale Whitman był sam synem Biblji, i w ten sposób wiersz wolny jest może w gruncie rzeczy tylko hebrajskim wersetem proroków; z Biblji również, ale z Biblji niemieckiej tym razem, pochodzi, jak się zdaje, inny odcień wiersza wolnego, ten, który zawdzięcza swoją sławę Gustawowi Kahnowi“. (Remy de Gourmont, Le problème du style, str. 159). Szczególniej interesująco dla dalszych wniosków przedstawiają się te uwagi w zestawieniu z faktem, że nasza proza rytmiczna tak wiele zawdzięcza Biblji (Księgi Narodu i Pielgrzymstwa, Anhelli, wcześniej „Psalmodja“ Kochowskiego).

tylko bardzo sztuczną jednolitość, ich zaś wiersz stanowi zdanie lub część zdania, którego treść, nawet w urywku, odpowiada pewnemu składnikowi ich myśli.

Wiersz parnasistów, każdy zosobna, przedstawia pewną wartość, wywołuje sam przez się pewne wrażenie, oni zaś zajęci są bardziej okresem poetyckim. Pierwiastkiem poetyckim nie jest dla nich wiersz, lecz strofa pod warunkiem, że przez strofę należy rozumieć swobodne ugrupowanie wierszy, nie zaś, jak dawniej, formalne i prawidłowe połączenie.

Trzy formuły powyższe określają stosunek rzeczy odrzuconych do tych, które zostały utrzymane jako zasady wersyfikacji francuskiej.

Co do harmonji wiersza lub okresu poetyckiego, wersyfikacja tradycyjna osiągała ją za pomocą rymu i liczby zgłosek.

Poezja nowoczesna obaliła surowy regulamin, krępujący dowolne użycie rymu (obowiązkowość „consonne d'appui", określenia rodzaju rymów, kolejności rymów i t. d.), lecz nie odrzuca samego rymu, owszem, używa go prawie stale. Tylko nie uważa już rymu za trudność nieuniknioną, z którą się walczy, za surową formalność, którą się spełnia obowiązkowo, lecz posługuje się nim wyłącznie jako jednym ze sposobów nadania wierszowi miłego brzmienia muzykalnego; używa go lub zaniedbuje zależnie od okoliczności. Czasem go akcentuje lub podważa, czasem łagodzi, udelikatnia, zmiękcza, czasem zamiast rymu kładzie prosty asonans. Taki sam skutek pragnie osiągnąć za pomocą aliteracji. Z rymu tworzy jeden ze składników poszczególnych w ogólnym brzmieniu wiersza. Zajmuje się tak samo innemi zgłoskami, jak tą specjalną... Poezja nowoczesna zburzyła wierszowanie, oparte na prawidłowej liczbie zgłosek w wierszu. Pozwala na użycie wiersza krótkiego po bardzo długim, wiersza o piętnastu, dwudziestu, trzydziestu zgłoskach, i kombinacje tych wierszy nierównej długości nie podlegają żadnym przepisom stałym. W tym mianowicie upatrywano z początku swobodę wiersza i to właśnie ściąga najcięższy pozornie zarzut jego przeciwników".

W obronie wiersza wolnego wystąpił E. Vigié-Lecocq w książce p. t. „La poésie contemporaine".

„Czyż nowa poetyka — zapytuje między innemi (str. 263)—teorja sztuki bardzo ludzkiej, mimo że bardzo wyrafinowanej i dla wyrafinowanych stworzonej — zostanie osądzona za to, że odsuwa od siebie pospolitość?! Odpowiada ona potrzebom współczesnego umysłu, rozszerzonego przez intensywną kulturę, będącego niejako syntezą długiej ewolucji i z tej przyczyny wymagającego form poetyckich wszystkich wieków i wszystkich ras".

Jeżeli wiersz wolny we Francji liczył i liczy wielu gorliwych wy-

znawców, miał również i ma po dziś dzień swoich zdecydowanych nieprzyjaciół.

„Zdaje mi się, — mówi P. Souriau w „La rêverie esthétique“ (str. 164) — że większość nowatorów miała na celu przeciwdziałanie pięknu gieometrycznemu w poezji i wynalezienie form wierszowych, bardziej giętkich, niż wiersz klasyczny, o rytmie mniej regularnym i sztucznym, łatwiej dających się przystosować do bezwiednego rytmu zdania. Wskutek dziwnego zbiegu okoliczności w tym samym czasie, kiedy poezja dążyła do zbliżenia swego rytmu do rytmu prozy, proza pod pozorem artystycznego wydoskonalenia stawała się coraz sztuczniejszą, tak, jakby te dwie formy wyrażenia myśli ludzkiej pragnęły zbliżyć się do siebie coraz bardziej [1]). Sądzę, że było to nieporozumienie. Ideałem

---

[1]) Nie godząc się na określenie „sztuczną“ w zastosowaniu do prozy rytmicznej, muszę podkreślić trafnie zaznaczone tutaj podwójne źródło wiersza wolnego niezadowolenie z istniejących form wierszowych i dążenie do zrytmizowania prozy. W przedmowie do swoich „Drobnych poezji prozą“ Baudelaire pisał: „I któż z nas nie marzył w dniach górnych zamiarów o cudzie poetyckiej prozy, muzykalnej, bez rytmu i rymu, dość giętkiej i dość śmiałej, by się zastosować do drgnień lirycznych duszy, do kołysań marzenia, do porywów świadomości...“ Takie pragnienia, nie wyniknęły, jak chce Souriau, „z dziwnego zbiegu okoliczności“, lecz były zupełnie uzasadnione i naturalne wobec ewolucji psychiki twórczej ku zaostrzeniu wrażliwości, wzrastającego wysubtelnienia wzruszeń. U nas niemal właśnie w chwili, kiedy powstawało arcydzieło prozy rytmicznej „Anhelli“, marzył Krasiński: „Lecz i w prozie pewien rodzaj rytmu być może; wszystkie wschodnie języki poczuwają się do takowego. Pismo święte dziwną mową pisane, w niej razem się zeszły rytm i nierytm. O wschodzie pierwszego słońca w raju ludzie taką mową wyrażać się musieli, łączyli w tok jeden wolność prozy naszej i dźwięk starożytnych wierszy... Proza i wiersz, gdy spłyną w jedno, będzie wielka mowa ludzka...“ (Do Gaszyńskiego 1837 r.). Czy taka przyszłość jest możliwa? Sądzę, że nie. Proza rytmiczna powstała z udoskonalenia, artystycznego rozczłonkowania zwykłej mowy, wiersz powstał ze śpiewu, i jego blizki związek z muzyką daje się silnie odczuwać po dziś dzień; tego związku wiersz nie może się wyrzec, gdyż w przeciwnym razie zatraciłby własną istotę. Proza odznacza się większą rozmaitością rytmiczną, jest bardziej gibka, podatna do nieustannych zmian w zależności od nastroju; ale właśnie ta nieregularność, zmienność czyni jej rytm mniej wydatnym, niż bardziej ustalony, prawidłowy, często powracający rytm wiersza. Kontrast obu form z subtelnym wdziękiem uwydatnił Guyau w pierwszej zwrotce wstępnego wiersza melancholijnej, pięknej i głębokiej książki „Vers d'un philosophe“:

„Quel est donc ce caprice étrange, ô ma pensée,
De quitter tout à coup les grands chemins ouverts
Et de venir ainsi, palpitante et froissée,
T'enfermer dans un vers?“

Komentarzem do tego wiersza może być własna uwaga poety:

„Myśl poety musi raz na zawsze zastosować się do wiersza i różnych jego form, ażeby się w nim mogła wyrazić. Według nastroju chwili przybiera rozmiary poważnego aleksandryna lub też krótszych, lżejszych wierszy. Naturalnie, poeta ko-

jest, według mojego zdania, nie zbliżenie poezji i prozy, lecz przeciwnie, jak największa między niemi różnica".

Surowym krytykiem „wiersza wolnego" jest Guyau w „L'art au point de vue sociologique". Na str. 312 swej książki mówi między innemi: „...W naszych oczach dokonywa się rozkład wiersza francuskiego, który Wiktor Hugo doprowadził do ostatecznej doskonałości. Współczesnym wydaje się niewystarczającym instrument, z którego umiał wydobywać najwyższą harmonję; trwają w bałwochwalczej czci dla rymu, ale niszczą rytm, będący podstawą języka poetyckiego. W ten sposób dochodzą do jakiejś monstrualności, wytwarzanej przez „prawo równowagi organów": ponieważ rytm zniknął, cezura nawet została zniszczona, wiersz, by go rozróżnić od prozy, musi odznaczać się bogatym rymem; jedynie wzmocnienie głosu w końcu wiersza przypomina czytelnikowi, że ma przed sobą wiersz, nie zwykłą prozę. Tak natura tworzy karłów z małemi członkami i ogromną głową. Być może, iż cały ten przewrót wyda nieco swobodniejszą rytmicznie formę wiersza, niż ta, którą stworzył Wiktor Hugo, ale naszym zdaniem, na tej drodze pozostało mało do zrobienia: stanęliśmy u granic, gdzie wiersz, pragnąc rozprostować zanadto swe członki, łamie je". A oto jeszcze, jak charakteryzuje wiersz wolny M. Grammont na str. 129 cytowanej parokrotnie pracy „Le vers français..." „Nie możemy zakończyć naszej pracy o wierszu wolnym, nie wspomniawszy o tej nowoczesnej szkole, która pisze, dzieląc całość na drobne nierówne części, linje, mówię linje, gdyż często w moim rozumieniu to nie są wiersze". Analizę odpowiedniego przykładu z H. de Régnier zamyka wniosek: „Jednym słowem mamy oto utwór źle pomyślany, słabo napisany, o niezdarnym rymie lub asonancji, niezręcznym rytmie i z powtarzaniami, niegodnemi takiej, jak nasza, literatury" (str. 134).

O wierszu wolnym zaczęto u nas głośno rozprawiać w chwili, gdy opinje literackie poruszyło ukazanie się poematów Kasprowicza: „Ginącemu światu", „Moja pieśń wieczorna" i innych. Zainteresowanie odrazu zbudziło się nadzwyczajne, i forma ta niby „nowa forma" dla „nowego ducha" zyskała ogromną popularność. Każdy poeta uważał sobie za obowiązek wypróbować w niej swe siły. Rychło fala zaczęła opadać. Dzisiaj gorączka wiersza wolnego dobiega do końca. Jego zwolennicy wracają do dawnych form, szukając ich rozszerzenia i urozmaicenia przez nowe kombinacje rytmiczne. Wiersz wolny ustępuje z pola jak

---

rzysta z zupełnej swobody zmieniania rytmu w zależności od silnie zaznaczonej zmiany w uczuciu lub emocji, ale w prozie myśl w każdej chwili wyrabia dla siebie formę i miarę, każdy jej ruch zaznaczony w liczbie słów i budowie zdania..."
(Guyau, L'art au point de vue sociologique, str. 339).

zwyciężony, — jego przeciwnik staje silniejszy i bogatszy zdobyczą na zwyciężonym.

Zbyt ryczałtowo dokonała się ta reforma, zbyt łatwo przyszła i zbyt rychło zanika, aby żywić względem niej wiarę niezachwianą. Jakie były przyczyny takiego odwrotu na całej linji? Sądzę, że tkwiły one w samej istocie wiersza wolnego. Ażeby ściśle sformułować odpowiedź, spróbujmy zanalizować cechy charakterystyczne tej formy na przykładzie następującym:

„O, duszo moja! | Stań się dzieckiem | prostem, | cichem, |
Dzieckiem | z jasnemi oczyma | i sercem | pogodnem, |
Co wszędzie | widzi piękno | i dobro, |
I w nieświadomym | zachwycie |
Wyciąga ręce | do świata, |
Bo wierzy, |
Że wszystko | dla jego dobra | istnieje. |
Duszo ma! | Stań się dzieckiem | z jasnemi | oczyma, |
A w ogród | cię cudny | zawiodę, |
W świat wiary | dziecinnej | w wszystko, co baśń | prawi, |
Że najlepszemi z bóstw | świetlane | są bogunki, |
Modrej nocy | siostry | jasnolice; |
Że kwiaty | są duszami dziewcząt, |
Co umarły | w marzeniu | wśród tęsknicy | zmierzchów, |
Że siedmiobarwne | motyle | mrą |
Od pocałunków | białych rusałek. |
W ogród | cię cudny | powiodę, |
W świat egzaltacji | naiwnej | i szczerej |
Dla rzeczy prostych | a głębokich, |
Egzaltacji, | co kocha | kwiat drobny | tak
Jak nigdy | żadna kobieta | nie będzie | kochaną, |
Egzaltacji, | co ustom | każe całować | liść | zwiędły |
Z rozczuleniem | i łzami | wdzięczności | niezmiernej |
Za to, że kochać | go wolno. |
W świat cię | zawiodę | zachwytu, | ekstazy, |
Bezgranicznego oddania |
W wielkiej | i świętej | miłości |
Dla wszystkiego, | co przestwór | miłością | wypełnia. |
Lecz czar | ociężałości || sennej, | zniewieściałej
Więzi ciebie | znużeniem || niemocy | omdlałej".

(Staff, Ogród uśpiony).

Zostawiając na stronie dwa ostatnie prawidłowe trzynastozgłoskowce typu 7+6, rozpatrzmy pozostałe wiersze. Stanowią one następstwo bezrymowych szeregów, kończących się już to wzmocnieniem i osłabieniem, już wzmocnieniem, liczących od trzech do piętnastu zgłosek, łączonych w człony różnorodnie. Wiersze krótsze o tej samej liczbie zgłosek np. ośmiozgłoskowce mają budowę najrozmaitszą, po-

dobnie jak dłuższe, które, łamane w sposób różnoraki, często obywają się bez średniówki. Mimo to „wierszom“ tym nikt nie odmówi harmonji i rytmu. Ale jakiego rodzaju jest ich rytm i skąd się bierze?

Napiszmy ten fragment, nie dzieląc go na wiersze, i zaznaczmy jego rozczłonkowanie akcentacyjne:

„O, duszo moja! | Stań się dzieckiem | prostem, | cichem, || dzieckiem | z jasnemi oczyma | i sercem | pogodnem, || co wszędzie | widzi piękno | i dobro, | i w nieświadomym | zachwycie | wyciąga ręce | do świata, || bo wierzy, | że wszystko | dla jego dobra | istnieje. ┬ Duszo ma! | Stań się dzieckiem | z jasnemi oczyma, || a w ogród | cię cudny | zawiodę, || w świat wiary | dziecinnej, | w wszystko, co baśń | prawi, || że najlepszemi z bóstw, | świetlane | są bogunki, | modrej nocy | siostry | jasnolice; || że kwiaty | są duszami dziewcząt, | co umarły | w marzeniu | wśród tęsknicy | zmierzchów, || że siedmiobarwne | motyle | mrą | od pocałunków | białych rusałek. ┬ W ogród | cię cudny | powiodę, || w świat egzaltacji | naiwnej | i szczerej | dla rzeczy prostych, | a głębokich, || egzaltacji, | co kocha | kwiat drobny | tak jak nigdy | żadna kobieta | nie będzie | kochaną, || egzaltacji, | co ustom | każe całować | liść | zwiędły | z rozczuleniem | i łzami | wdzięczności | niezmiernej | za to, że kochać | go wolno. ┬ W świat cię | zawiodę | zachwytu, | ekstazy, | bezgranicznego oddania | w wielkiej | i świętej | miłości | dla wszystkiego, | co przestwór | miłością | wypełnia. ┬ Lecz czar | ociężałości | sennej, | zniewieściałej | więzi ciebie | znużeniem | niemocy | omdlałej“. ╥

Zestawiając jedną i drugą interpretację, odnajdziemy całkowitą zgodność rozczłonkowań, zmąconą w jednym tylko podkreślonym miejscu. Rytm tych „wierszy“ jest rytmem rozczłonkowania akcentacyjnego, rytmem immanentnym, który nieustannie rodzi się na nowo i znika.

A teraz przypomnijmy sobie fragment z „Andante“ D-moll (str. 37) i napiszmy go wierszem tak, jak wskazuje jego rozczłonkowanie:

„Przez poręby leśne,
Rojami pszczół złotych szumiące,
Przez cmentarzyska w pień wyciętych borów
Znów idę ku tobie, o łąko!
Pordzewiały już w lasach paprocie,
Giencjany niebieskie kwitną,
I wrzos liljowy
Pod stopami mojemi szeleści...
Lato dogasa!...
Mijam korowody pni smolnych,
Tarczami przekrojów świecące,
Piedestały puste,
Z których stare bogi leśne strącono...

Brodzę w kwiatach po pas.
Drę się przez sieci ostrężyn,
Co stopy moje po dawnemu
W oka niewodów swych łowią,
Przez pajęczyn rozpięte warsztaty,
Przez wartką falę woni,
Powietrzem rzeźwem płynącą,
Znów dążę ku tobie, o łąko!
Dzień złoty, sierpniowy
Nad górami mojemi dogasa...“

Weźmy jeszcze o odmiennym nastroju fragment z „Dumy o hetmanie“, gdzie rytm spójniejszy płynie jednostajniej z rzadszemi przerwami:

„...Dajcie odpowiedź, o wielobarwne skrzydła motyle, co się, jak dłonie kapłańskie za nas rozwieracie i składacie nabożnie przed słonecznym promieniem!

Dajcie odpowiedź, kwiaty, które barwy czerpiecie z łona chmurek porannych, a z nędznych w gnoju korzeni ziemskich wydzieracie się ku śniadym i rumianym obłokom, a nad obłoki górujecie czarodziejstwem zapachu!

Daj odpowiedź, ty wodo, wydająca przez wieki wieków dźwięk swój, zawsze jednako tajemny...

Dajcie odpowiedź, wędrowne chmury niebieskie, które co dnia oglądacie wszystko z wysoka, co jest na lądzie i na morzu...“

I spróbujmy, uwzględniając piękne rozczłonkowanie fragmentu, napisać tę prozę w formie wierszy:

„Dajcie odpowiedź, o wielobarwne skrzydła motyle,
Co się, jak dłonie kapłańskie,
Za nas rozwieracie i składacie nabożnie
Przed słonecznym promieniem.
Dajcie odpowiedź, kwiaty,
Które barwy czerpiecie
Z łona chmurek porannych,
A z nędznych w gnoju korzeni ziemskich
Wydzieracie się ku śniadym i rumianym obłokom,
A nad obłoki górujecie
Czarodziejstwem zapachu!
Daj odpowiedź, ty, wodo,
Wydająca przez wieki wieków
Dźwięk swój, zawsze jednako tajemny...
Dajcie odpowiedź, wędrowne chmury niebieskie,
Które co dnia oglądacie wszystko z wysoka,
Co jest na lądzie i na morzu...“

I do zestawienia dołączmy jeszcze „wiersz wolny“ następujący:

„Zdaleka idę,
Zdaleka wracam,
Zielona, ożywcza wodo mego zdroja!
W złoty piasek twego dna
Pogrążam gorące me stopy,
Wodo dźwięczna,
Czysta, krzepiąca—ożywcza wodo moja!

Ty nie wiesz, że są wody, palące jak łzy
I jak łzy gorzkie...
Wody ciemne, posępne jak noc,
Od których wieje chłód Śmierci—
Daleko, daleko stąd!...
Krynice mętne, w których bije wiecznem tętnem
Zatruta fala tęsknoty—
Z tych piłam...“
(M Wolska, Fontes Melusinae).

Pomimo różnicy w nastroju tych rytmów, różnych stopni ujawniającej się rytmiczności, istota rytmu, zasadnicze jego cechy są we wszystkich omawianych wyjątkach jednakowe. Proza rytmiczna i „wiersz wolny“ zlały się w jedno. W przytoczonych przykładach „wiersza wolnego“ dwie zasadnicze uderzają nas cechy: odrzucenie elementów, charakteryzujących nasz wiersz, — i w tym znaczeniu „wiersze wolne“ są wolne, t. zn. wyzwolone z tego, co wiersz stanowi,—oraz zgodność rozczłonkowania wierszy „wolnych“ z wyszlachetnionym rozczłonkowaniem akcentacyjnym, proste poprzestawanie na nim. Jeżeli zaś niema różnicy pomiędzy takiemi wierszami i prozą rytmiczną, to one są nią, i nowego, dziwacznego terminu nie było poco tworzyć.

Niezaprzeczenie, ta proza rytmiczna, którą słyszymy w tak zwanych wierszach wolnych naszych poetów, w stosunku do prozy rytmicznej romantyków jest pełna nowości, bogata, różnostronniejsza, gibsza, jest narzędziem artystycznym wydoskonalonym i subtelnym, tak jak wogóle współczesna proza rytmiczna, w nawiasie dodam, ale tylko proza: wiersz od wydoskonalenia artystycznego zdobyczy romantyków jest jeszcze daleki. Nie przeczę też, że ten sposób pisania prozy ma swoje dobre strony, zmusza bowiem mniej wrażliwego czytelnika do uchwycenia bez pracy delikatnej rytmiki. Ale takie zaznaczenie rozczłonkowania rytmicznego prozy na piśmie nigdy nie zmieni jej w wiersz wolny.

Złudzenie co do pozornych wierszy wolnych istniało i nadal istnieć może dla wielu przyczyn. Jedną z nich jest fakt, że pod wpływem działania muzyki, oddziaływania wierszy, pod wpływem rozwiniętego wogóle poczucia rytmicznego artystów nasza proza rytmiczna wydoskonaliła się niebywale, zbliżając dawniej odległe swe granice do dziedzin wiersza: pół

marzeń Krasińskiego. Dalej, już w zwykłej prozie, a tym bardziej w prozie rytmicznej mogą się zdarzać prawidłowo zbudowane wiersze, jak np. we fragmencie z „Dumy“ szósty, siódmy, jedenasty, dwunasty siedmiozgłoskowiec. Wreszcie między pozornym wierszem wolnym i prawdziwym wierszem istnieć mogą całe szeregi rodzajów mieszanych, gdzie poszczególne wiersze czy grupy wierszy odpowiadają znanym typom rytmicznym i wplecione w prozę rytmiczną sugiestjonują czytelnika co do całości. Jeżeli nadto uwzględnimy działanie rymów, które nawet zwykłej prozie dla niewprawnego ucha nadają złudne brzmienie wiersza, jeżeli uwzględnimy oddziaływanie rozczłonkowania graficznego na nasze oko,—zrozumiemy, jak trudno nieraz uniknąć pomyłki w określeniu formy utworu.

Podjęta przeze mnie krytyka tak zwanego wiersza wolnego jako wiersza nie oznacza bynajmniej ślepej wiary w wystarczającą liczbę istniejących form rytmicznych i nie ma na celu walki z wszelkiemi nowatorstwami. Takie stanowisko wykraczałoby poza zakres książki, która chce tylko zdawać sprawę z tego, co jest, i przeczyłoby mojemu zasadniczemu przekonaniu, że obok konieczności wyzyskania artystycznego istniejących form rytmicznych dla nowych zdobyczy w dziedzinie naszej metryki pole szeroko otwarte; wskazywać je poetom—zbyteczna.

Na tym rzecz o formie dźwiękowej prozy i wiersza naszego zamykam. Książka niniejsza, chociaż pisana ze śmiałym nadto zamiarem wyczerpania przedmiotu, stała się tylko i stać się musiała, jak widzę u końca pracy, mapą topograficzną krajów, których zbadanie dokładne może podjąć jedynie liczne grono badaczy, rozporządzających odpowiedniemi pomocami naukowemi.

UZUPEŁNIENIA.

Do str. 14.

Prof. K. Appel w komunikacie, drukowanym w Sprawozd. T. N. W. z r. 1911 z. 2 p. t. „Polszczyzna i Francuszczyzna“, mówi: „W rytmice wymawiania polskiego (wbrew rozpowszechnionemu zdaniu) przeważa (nie panuje!) amfibrach, nie trocheje...“ (str. 3).

Do str. 31.

W przytoczonym poprzednio komunikacie prof. Appel tak charakteryzuje różnice w mowie wykształconych Polaków i Francuzów: „1) W przeciwstawieniu do Niemców, u których wydech podczas wymawiania jest mocny, Polacy zarówno jak i Francuzi mówią („wymawiają“) przy wydechu stosunkowo słabym. Natomiast różnią się między sobą pod względem pracy mięśni i nerwów. Jest ona energiczna u Francuzów, apatyczna u Polaków. Stąd względna monotonność i bezbarwność w mowie potocznej Polaków (nie w deklamacji!) i bogactwo modulacji głosu w francuszczyźnie w prozie życia (przy względnie jednostajnym napięciu wymowy w poezji). 2) Brak odcieni jakościowych i ilościowych w wokalizmie polskim, ich stopniowy zanik w rozwoju polszczyzny, obok nieskończenie bogatego zróżnicowania skali samogłoskowej Francuzów pod względem wysokości tonu, iloczasu (układu organów mównych, kształtu rezonatorów). 3) Akcent polski, znacznie słabszy (i niższy) od francuskiego, jest środkowy, we franc. krańcowy. To znaczy, że w taktach wymawiania trzyzgłoskowych, które przeważają w obudwu językach, Polacy z pewnym natężeniem wymawiają sylabę środkową, najsłabszą właśnie u Francuzów, podczas gdy Francuz akcentuje zgłoski krańcowe, obojętne dla Polaka; przyczym ostatnia zgłoska we francuskim wymawianiu jest mocniejszą i wyższą od pierwszej. Są to więc dwa typy akcentuacji biegunowo różne... 4) Wobec tego mielibyśmy w polszczyźnie i francuszczyźnie dwa różne typy językowe: artykulacyjny z przewagą szumów i szmerów spółgłoskowych (t. j. pracy jamy ustnej) u Polaków i intonacyjny z przewagą tonów samogłoskowych (czynności krtani) u Francuzów. Takie też wrażenie sprawiają te języki na cudzoziemcach... 6)... Przewaga intonacji francuskiej odpowiada lepiej nastrojom uczuciowym, przewaga artykulacji w polszczyźnie uzmysławia lepiej znaczeniową stronę języka, posiada większą wartość obrazowo-myślową...“ (str. 2, 3, 4).

Do uwagi na str. 58.

Choć wiersze Felińskiego w „Barbarze":

„Są tej wyniosłej duszy || niedoskonałości",
„Żem się rodziła waszą || współobywatelką..."
„Długie żale i klęski || kilkunastoletnie..."

nie wywołały żadnych, o ile wiem, zarzutów krytyki pseudoklasycznej.

Do str. 62.

Wskazówek niejakich co do odczytywania średniówek u Słowackiego dostarczają rymy. W pierwszych dziesięciu pieśniach „Beniowskiego" odnalazłem jedenaście przykładów, w których odczytanie rymu z odpowiednim akcentem, t. j. wzmocnieniem na drugiej zgłosce od końca udaje się z trudnością. Oto one:

„Na niezgrabnego już masz patent – a ja,
Rycerzu, wyprę się twoich grubijaństw—
I cała moich poematów zgraja..." (P. I).
„...Ja twego serca chcę—a nie twych dusz mi
Potrzeba—pójdę o żebranym chlebie.
Nie odpowiadaj mi na to, nie krusz mi
Serca..." (I).
„...Czy laur, czy chwasty, czy łza? Dobre i to!—
Wlazłem jak w błoto w tę myśl pospolitą". (III).
„...Tak młodość wszystko stroi w lśniące farby,
Nigdy się małych nie spodziewa lichot.
O gdyby nie to! – to nigdy Ikarby
Nie latał..." (III).
„Kto inny teraz jest nade mną, nie wy,
Na których patrzał ja, Akteon blady.
Między ciemnemi położę się drzewy..." (III).
„...Podobną róży z gwiazd lub pełnej malwie...
Gdy starzec siedzi na orle lub na lwie". (IV).
„...I szedł na wielki sąd, co kraj rozwidni;
Po drodze wstąpił do arystokracji
I w tem bez ognia piekle bawił trzy dni..." (V).
„..A rozhukanych koni On nie kiełza...
On piórem z ognia jest dumnych szyszaków...
Wielki czyn często go ubłaga nie łza..." (V).
„Jaki bok słaby tu w tych rymach podam,
To odwołuję się wnet zaraz do dam". (VIII).
„...Ale jak zrobię tę rzecz... mury hrymną!
Czekaj; czoło mu językiem poślinię
I zrobię nasz znak nad nim samym i mną..." (IX).
„...Znak pożegnania wzniosłą ręką dawał;
Kiedy się wojsko już grzebało w piasku,
Widział, jak z wału wychodzili na wał..." (X).

Co zaś do średniówek, to w dwuch pierwszych pieśniach „Beniowskiego" odnalazłem 106 miejsc, które nasuwają pewne trudności dzisiejszemu czytelnikowi, jeśli zechce je odczytywać z uwzględnieniem średniówki żeńskiej. Z tych 106 wypadków 62 dałoby się odczytać z pogwałceniem naturalnych akcentów według wzorów rymowych, a więc według:

„To odwołuję się wnet zaraz do dam...“

średniówka:

„Te groby od lamp różane—i stał się..“ (P. I)
„Podobny do gwiazd migających roju...“ (I),

według:

„Widział, jak z wału wychodzili na wał...“
„Gdy starzec siedzi na orle lub na lwie...“

średniówka:

„Niech plwają na miecz—stworzenia ostróżne...“ (I),

według:

„I zrobię nasz znak nad nim samym i mną...“

średniówki:

„Upomniał—i Grób zaparł się, że gady...“ (I)
„I kamień, i trup, w białą czaszkę ranny...“ (I)
„Zniżył się i pękł, jak pęknięcie struny...“ (I),

według:

„Wielki czyn często go ubłaga nie łza...“

średniówka:

„A pewnie nie woń myrry—ani malin..“ (I).

Ale oto dla takich średniówek, jak przytoczone niżej, nie znajdujemy w rymach żadnych wskazówek sposobu odczytania:

„I od wszystkich plag || prócz śmierci i troski...“ (P. I)
„Za trzech ludzi czuł — || a więc żył potrójnie...“
„Na gitarze grał || i rym śpiewał włoski...“
„Na którego sam || Pan Sędzia, Zastawnik...“
„A kochanek jej, || jak Fingal lub Ryno...“

Już same liczebne stosunki przytoczonych wyjątkowych rymów do wymienionych średniówek wskazują, że Słowacki trudności tu najmniejszych nie odczuwał. Stosunek zaś liczby średniówek, które możnaby z trudnością odczytać jako żeńskie, do średniówek męskich prowadzi mnie do wniosku, że odczytywanie tych żeńskich średniówek jako męskich nie przeczy bynajmniej zamiarom poety. W razie sąsiedztwa dwuch wzmocnień: w ostatniej zgłosce przed średniówką i w pierwszej po niej, o ile to możliwe, odczytywać należy średniówkę jako żeńską; jeżeli to niemożliwe, po wzmocnieniu przed średniówką następuje wyraźna pauza (patrz str. 9). Wogóle sprawa średniówki w jedenastozgłoskowcach Słowackiego, jej stosunku do rozczłonkowania akcentacyjnego jest sprawą niezmiernie ciekawą. Że nie uwzględniał jej poeta tak, jak pseudoklasycy, to rzecz oczywista, ale sądzę, że nawet mniej, niż Mickiewicz, skoro nie tak wyjątkowo rzadkie w „Beniowskim“ są wiersze bezśredniówkowe i takie, w których średniówka daje się uwzględnić tylko z wysiłkiem.

Do uwagi na str. 101.

Porów. J. Král „Řecká a římská rhythmika a metrika“ t. I str. 159—160, t. II str. 327—328.

Literatura przedmiotu.

K. Appel. Język i sztuka. Lingwistyka i estetyka. Sprawozd. Tow. Nauk. Warsz. 1910. Z. 2.

„ „ Polszczyzna i Francuszczyzna. Sprawozd. Tow. Nauk. Warsz. 1911. Z. 2, str. 1—4.

A. Asnyk. Trubadurowie. Kraków 1872.

Ch. Baudelaire. Les fleurs du mal. Paris. Calmann-Lévy.

J. Baudouin de Courtenay. Język. Wielka Encyklopedja Ilustrowana.

„ „ Fonologja słowiańska. Tamże.

A. Bądzkiewicz. Teorja poezji. Warszawa. Unger. 1875.

„ „ Kornel Ujejski. Kraków. Gebethner. 1893.

A. Beaunier. La poésie nouvelle. Paris. Société du Mercure de France. 1902.

M. Beer. Die Abhängigkeit der Lesezeit von psychologischen und sprachlichen Faktoren. Zeitschr. f. Psych. 1910. Bd. 56.

O. Behagel. Bewusstes und Unbewusstes im dichterischen Schaffen. Leipzig. Freytag. 1907.

A. G. Bem. Teorja poezji polskiej. Petersburg. Grendyszyński. 1899.

А. Бѣлый. Символизмъ. Москва. Мусагетъ. 1910.

J. Blaize. L'art de dire. Paris. A. Colin. 1906.

N. Boileau. Oeuvres poétiques illustrées. Paris. Bibliothèque Larousse.

K. Boriński. Deutsche Poetik. Leipzig. Sammlung Göschen. 1901.

B. Bourdon. L'expression des émotions et des tendances dans le langage. Paris. Alcan. 1892.

O. Böckel. Psychologie der Volksdichtung. Leipzig. Teubner. 1906.

О. Брокъ. Очеркъ физіологіи славянской рѣчи. Энциклопедія славянской филологіи. Петербургъ. 1910.

W. A. Bruchnalski. O budowie zwrotek w poezji polskiej do J. Kochanowskiego. Kraków. 1886.

K. Burdach. Über den Satzrhythmus der deutschen Prosa. Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Ak. der Wis. 1909. XIX. Sonderabdruck.

K. Bücher. Arbeit un Rhythmus. Leipzig. Teubner. 1909.

P. Cauer. Die Kunst des Übersetzens. Berlin. Weidmann. 1909.

H. Cegielski. Nauka poezji. Warszawa. Unger. 1851.

W. Christ. Metrik der Griechen und Römer. Leipzig. Teubner. 1879.

J. Cohn. Die Anschaulichkeit der dichterischen Sprache. Zeitschr. für Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft. 1907. Bd. II.

L. Ćwikliński. Homer i Homerycy. Lwów. Gubrynowicz i Schmidt. 1881.

M. Dessoir. Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart. Enke. 1906.
O. Dittrich. Konkordanz und Diskordanz in den Sprachbildung. Indogermanische Forschungen. Bd. 25. H. 1—5. 1909.
Fr. Ks. Dmochowski. Sztuka rymotwórcza. Pisma rozmaite. Warszawa. 1826.
St. Dobrzycki. Notatki do dziejów języka polskiego literackiego. Prace filologiczne. T. VII. Z. 2.
W. Dohrn. Die künstlerische Darstellung als Problem der Aesthetik. Beiträge zur Aesthetik. Hamburg und Leipzig. Voss. 1907.
A. Drogoszewski. Filozofja rytmu. Bibljoteka Warsz. 1902. T. II.
„ „ Pochodzenie rytmu. Prawda. 1902, str. 379—391.
L. Drożyński. Atmungs- und Pulssymptome rhythmischer Gefühle. Psychologische Studien herausgeg. von W. Wundt. Leipzig. Engelmann 1911. Bd. VII. H. 1, 2, str. 83—140.
P. Eckermann. Gespräche mit Goethe. Leipzig. Reclam.
B. Eggert. Untersuchungen über Sprachmelodie. Zeitschrift für Psychologie. B. 49, str. 218—237.
A. Ehrenfeld. Studien zur Theorie des Reims. Zürich. I—1897. II—1904.
E. Faguet. L'art de lire. Paris. Hachette. 1912.
A. Feliński. O wierszowaniu. Dzieła t. II. Wrocław. Schletter 1840.
Felicjan. Przekład pieśni Petrarki. Warszawa. 1881.
J. Volkelt. System der Aesthetik. München. Beck. 1905.
E. Geiger. Beiträge zu einer Aesthetik der Lyrik. Halle. Niemeyer. 1905.
R. Ghil. De la poésie scientifique. Paris. Gastein-Serge.
„ „ Oeuvre. En méthode a l'oeuvre. Paris Messein. 1904.
Z. Gloger. Pieśni ludu. Kraków. Gebethner i Spółka. 1892.
Ks. F. N. Golański. O wymowie i poezji. Wilno. Zawadzki. 1808.
M. Grammont. Le vers français, ses moyens d'expression, son armonie. Paris. Picard. 1904.
„ „ Onomatopées et mots expressifs. Trentenaire de la Société pour l'étude des langues romaines. Mai 1900. 261—322.
„ „ Petit Traité de versification française. Paris. Colin.
R. de la Grasserie. Des principes scientifiques de la versification française. Paris. Maisonneuve et Marceau. 1900.
E. Grosse. Początki sztuki. Warszawa. Ks. Naukowa. 1904.
M. Guyau. L'art au point de vue sociologique. Paris. Alcan. 1906.
„ „ Les problèmes de l'esthetique contemporaine. Paris. Alcan. 1904.
W. Haupt. Die poetische Form von Goethes Faust. Leipzig. Haupt. 1909.
H. Helmholtz. Fizyczne podstawy malarstwa. Fizjologiczne przyczyny harmonji muzycznej. Warszawa. „Por. dla czyt." 1902.
L. Jenike. O znaczeniu rytmu w poezji a mianowicie o rytmiczności języka polskiego. Warszawa. 1865.
E. Jentsch. Musik und Nerwen: I Naturgeschichte des Tonsinns. Wiesbaden. Bergmann. 1904.
„ „ II Das Musikalische Gefühl. Wiesbaden. Bergmann. 1911.
O. Jespersen. Lehrbuch der Phonetik. Leipzig. Teubner. 1904.
J. Karłowicz. Studja nad formą i treścią pieśni ludowych. Prawda. 1882
Kawczyński. O początkach poezji polskiej. Kwartalnik histor. 1889.
„ O rytmie. Ateneum. 1892 r. T. I.
„ Porównawcze badania nad rytmem i rytmami. Pam. Ak. Um. w Kr. Wydz. filol. i fil. histor. T. VI—1887. T. VII—1889.
J. Keller. Die Grenzen der Übersetzungskunst. Karlsruhe. Braun. 1892.

O. Kohnstamm. Kunst als Ausdruckstätigkeit. München. Reinhardt. 1907.
A. Kolessa. Ukraińska rytmika ludowa w poezjach B. Zaleskiego. Lwów. 1900.
L. Köhler. Die melodie der Sprache. Leipzig. Weber. 1853.
O. Kopczyński. Gramatyka języka polskiego. Warszawa. 1817.
J. Král. Řecká a římská rhythmika a metrika. Praga. 1906.
Fr. Krček. O rymach w „Kole rycerskiem" B. Paprockiego. Pam. lit. 1905. Rocz. IV, zesz. II, III.
I. Fr. Królikowski. Prozodja polska czyli o śpiewności i miarach języka polskiego. Poznań. Munk. 1821.
F. Krueger. Beziehungen der experimentellen Phonetik zur Psychologie. Bericht über den II Kongress für exper. Psych. in Würzburg. 1906.
„ „ Mitbewegungen beim Singen, Sprechen und Hören. Leipzig. Breitkopf und Härtel. 1910.
Ad. Ant. Kryński. Akcent. Wielka Enc. II.
P. Kullmann. Statistische Untersuchungen zur Sprachpsychologie. Zeitschrift fur Psych. 1909. Bd. 54. H. 4, 5.
O. Külpe. Der gegenwärtige Stand der experim. Aesthetik. Leipzig. Barth. 1907.
P. Lacombe. Introduction à l'histoire littéraire. Paris. Hachette. 1898.
E. Landry. La théorie du rythme et le rythme du français déclamé. Paris. Champion. 1911.
G. Lanson. L'art de la prose. Paris. Libr. des Annales Pol. et Litt. 1906.
R. Lehman. Deutsche Poetik. München. Beck. 1908.
E. Leszczyński. Studja estetyczne. III. Rytm i rym. Museion. Kraków. 1912, III.
Th. Lipps. Grundlegung der Aesthetik. Hamburg. Voss. 1903.
Fr. Łagowski. O znakach pisarskich. Warszawa. 1895.
J. Łoś. O literaturze ludowej. Wisła. 1894. t. VIII, str. 1—35.
K. Marbe. Über den Rhythmus der Prosa. Giessen. Ricker. 1904.
L. Martens. Übersetzung und Original. Preussische Jahrbücher 1903. H. II.
Ph. Martinon. Dictionnaire méthodique et pratique des rimes françaises précédé d'un traité de versification. Paris. Larousse.
W. Masing. Sprachliche Musik in Goethes Lyrik. Strassburg. Trübner. 1910.
A. Matthaei. Redepause und Interpunction. Preussische Jahrbücher. 1904. H. 2, str. 331—346.
R. M. Meyer. Deutsche Stilistik. München. Beck. 1906.
„ „ Bemperlein und Gemperlein. Zeitsch. f. Aesth. und Kunstw. 1907. Bd. II, H. 3.
S. H. Meyer. Les organes de la parole et leur emploi pour la formation des sons du langage. Paris. Alcan. 1885.
I. Minor. Neuhochdeutsche Metrik. Strassburg. Trübner. 1902.
St. Mleczko. Serce a heksametr. Warszawa. Wende. 1901.
E. Meumann. Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus. Philosophische Studien. 1894 r. T. X.
Wł. Nehring. O języku polskim w XVI w. Pam. zjazdu hist.-lit. im. Mik. Reja. Kraków. 1910.
Fr. Nietzsche. Dzieła. Warszawa. Mortkowicz.
K. Nitsch. Mowa ludu polskiego. Kraków. Frommer. 1911.
„ „ Przyczynki do wymowy dzisiejszej polszczyzny literackiej. Materjały i prace K. jęz. Ak. Um. T. IV. 1909. str. 409—431.
T. Nowaczyński ks. O prozodji i harmonji języka polskiego. Warszawa. 1781.
L. Osiński. Dzieła. Warszawa. 1861.
G. Pellisier. Métrique ancienne et métrique nouvelle. La Revue. 1905.

Wł. Pilat. Socjologja sztuki. Kraków. Spółka wydawnicza polska. 1907.
A. Prandtl. Experimente über den Einfluss von gefühlsbetonten Bewusstseinslagen auf Lesezeit und Betonung. Zeitschr. f. Psych. 1911. Bd. 60
E. Proust. Formy muzyczne. Warszawa. Gebethner i Sp. 1907.
S. Rahmer. Aus der Werkstatt des dramatischen Genies. München. E. Reinhardt. 1906.
Th Ribot. Psychologja uczuć. Przekł. K. Okuszko. Warszawa. 1901.
A. Rémond. P. Voivenel. Le génie littéraire. Paris Alcan. 1912.
H. Roetteken. Poetik. München. Beck. 1902.
Der Rhythmus. Ein Jahrbuch. Jena. Diederichs. 1911.
J. Rosenzweig. Przyszłość estetyki muzycznej. Kwartalnik muzyczny. 1911. Z. 1, str. 72—8.
Aug. Rochette. L'alexandrin chez V. Hugo. Paris. Hachette. 1911.
M. Roustan. Conseils généraux. Préparation à l'art d'écrire. Paris. Delaplane.
M. Rowiński. Uwagi o wersyfikacji polskiej. Prace fil. Warszawa. Wende. 1892.
„ „ Metryka polska. Sprawozd. T. N. W. 1909. Z. 6.
„ „ O budowie wiersza u Słowackiego. Sprawozd. T. N. W. 1909. Z. 1—8.
„ „ Uwagi nad niektóremi przekładami Felicjana Faleńskiego. Sprawozd. T. N. W. 1911. Z. 2 i 5.
J. Rozwadowski. Szkic wymowy polskiej. Nadbitka z Materjałów i prac Kom. jęz. Ak. Um. 1901.
G. le Roy. La diction française par les textes. Paris. Delaplane. 1911.
O. Rutz. Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme. München. Beck. 1908.
„ „ Sprache, Gesang und Körperhaltung. München. Beck. 1911.
„ „ Neues über den Zusammenhang zwischen Dichtung und Seele. Indogermanische Forschungen. B. XXIII. H. 4, 5.
„ „ Musik, Wort und Körper als Gemüthsausdruck. Leipzig. Breitkopf und Härtel. 1911.
Fr. Saran. Deutsche Verslehre. München. Beck. 1907.
„ „ Melodik und Rhythmik der „Zueignung" Goethes. Halle. Niemeyer. 1903.
E. Sievers. Grundzüge der Phonetik. Leipzig. Breitkopf und Härtel. 1881.
J. Segał. O charakterze psychologicznym zasadniczych zagadnień estetyki. Przegl. fil. Rok XIV, zesz. 3.
F. Skutsch. Die lateinische Sprache. Die Kultur der Gegenwart. T. I. Abt. VIII. Str. 439—479.
E. Słowacki. Dzieła. T. I. Wilno. Zawadzki. 1827.
M. Sobeski. Uzasadnienie metody objektywnej w estetyce. Kraków. Sp. wyd. pol. 1910.
P. Souriau. La suggestion dans l'art. Paris. Alcan. 1909.
H. Spencer. Pochodzenie i sposób działania muzyki. Szkice filozoficzne. Warszawa. Gebethner i Wolf. 1883.
C. Stumpf. Die Anfänge der Musik. Leipzig. Barth. 1911.
H. Taine. Filozofja sztuki. Przekł. A. Sygietyński. Lwów. Połoniecki. 1911.
J. Tenner. Technika żywego słowa. Lwów. Altenberg. 1906.
„ „ Estetyka żywego słowa. Lwów. Altenberg. 1904.
„ „ O formie w poezji. Nasz kraj. 1908, str. 114.
„ „ O pierwiastkach muzycznych w poezji Słowackiego. Bibl. W. 1910. T. I. Z. 3.
Томсонъ А. И. Общее языковѣдѣніе. Одесса. 1906.
St. Turowski. Wiersz w „Panu Tadeuszu". Pamiętnik literacki. 1911, z. 3, 4.
E. B. Tylor. Antropologja. Warszawa. Demby. 1902.
H. Unser. Über den Rhythmus der deutschen Prosa. Heidelberg. Hörning. 1906.

A. Uziembło. O mowie poetyckiej. Widnokręgi. 1910, z. IX.
L. Vannoz. La nouvelle poétique et l'esthetique. La Revue. 1905.
P. Verrier. Essai sur les principes de la métrique anglaise. Paris. Welter. 1909.
E. Vigié-Lecocq. La poésie contemporaine. Paris. Soc. de Merc. de Fr. 1896.
J. Weyssenhoff. Muzyka wiersza Słowackiego. Kurjer Warszawski. Styczeń 1909. № 1.
O. Weise. Aesthetik der deutschen Sprache. Leipzig. Teubner. 1905.
W. Wundt. Sprachgeschichte und Sprachpsychologie. Leipzig. Engelmann. 1901.
„ „ Völkerpsychologie. Band. I - II. Leipzig. Engelmann. 1904.
„ „ „ Band. III. „ „ 1908.
„ „ Grundzüge der physiologischen Psychologie. Bd. III. Leipzig. Engelmann. 1911.
Wł. Zagórski. Czym jest forma w poezji. Wędrowiec. 1896.
R. Zawiliński. O znakach pisarskich. Por. jęz. 1904, str. 129—145.
T. Zieliński. Der Rhythmus der römischen Kunstprosa und seine psychologischen Grundlagen. Archiv für Psychologie VII, str. 125—142.

Skorowidz nazwisk.

DO NABYCIA WE WSZYSTKICH KSIĘGARNIACH

NASTĘPUJĄCE DZIEŁA,

WYDANE Z ZAPOMOGI KASY POMOCY

DLA OSÓB PRACUJĄCYCH NA POLU NAUKOWEM

IMIENIA D^RA^ M^ED.^ JÓZEFA MIANOWSKIEGO

LUB OFIAROWANE NA RZECZ KASY.

Baranowski Ignacy Tadeusz. **Księgi referendarskie.** Tom I, 1582—1602. Warszawa, 1910, 8°, str. 173. Cena rb. 1 kop. 50.

Baruch Makymilian. **Boże stopki**, archeologia i folklor kamieni z wyżłobionymi śladami stóp. Warszawa, 1907, 8°, str. 113. Cena rb. 1.

Baruch Maksymilian. **Pabianice, Rzgów i wsie okoliczne.** Monografia historyczna. dawnych dóbr kapituły Krakowskiej w Sieradzkiem i Łęczyckiem. Warszawa, 1903, str. 361. Cena rb. 2.

Baudouin de Courtenay J.* **Szkice językoznawcze. Tom I, Warszawa, 1904, 8°, str. 464. Cena rb. 1 kop. 50.

Bieliński Józef dr.* **Królewski Uniwersytet Warszawski. Tom I (1816—1831). Warszawa, 1907, str. 767, VII, tablic rycin VII. Cena rb. 6 (ofiarowane). Tom II. Warszawa, 1911, str. 877. Cena rb. 6.

Bogusławski Edward. **Metoda i środki poznania czasów przedhistorycznych w przeszłości słowian.** Kraków—Warszawa, 1901, 8°, str. 100. Cena kop. 80.

Caro Jakób.* **Dzieje Polski. Przełożył z języka niemieckiego *Stanisław Mieczyński.* Tom IV, 1430—1455. Warszawa, 1897, 8-ka, str. X, 419. Tom V. 1455—1480. Warszawa, 1899, 8-ka, str. V, 424, VIII. Tom VI. 1481 — 1506. Warszawa, 1899, 8-ka, str. XII, 431. Cena każdego tomu kop. 35.

Ciszewski Stanisław.* **Wróżda i pojednanie. Studjum etnologiczne. Warszawa, 1900, w 8-ce, str. 97, VII. Cena kop. 80.

Erdmann E. T. **Konstrukcye i formy języka niemieckiego** z tablicami, figurami i zadaniami zasadniczemi. Warszawa, 1911, str. 130, tablic 3. Cena rb. 1 kop. 45.

Gajsler J. F. **Rys dziejów czeskich**, skreślił według źródeł... Tom I. Warszawa, 1888, w 8-ce, str. VI, 228, z mapą chromolitograf. Cena kop. 50. — Tom II, 1892. str. 351. Cena kop. 50.

Gajsler J. F. **Dzieje Węgier w zarysie.** Tom I. Warszawa, 1898, w 8-ce, str. 197, (wyczerpany). Tom II. Warszawa, 1901, str. 203. Tom III. Warszawa, 1902, str. 211. Cena tomu kop. 75.

Gajsler J. F. **Przeszłość Chorwatów.** Część I. Warszawa, 1907, str. 134, IV. Cena kop. 75. Część II, zeszyt 1. Warszawa, 1908, str. 149. Cena $37^1/_2$ kop. Część II, zeszyt 2, Warszawa 1904, str. 149. Cena $37\frac{1}{2}$ kop.

Gloger Z.* **Pieśni ludu, zebrał... (w latach 1871 — 1891). Muzykę opracował *Z. Noskowski.* Kraków, 1892, w 8-ce, str. 361. Cena rb. 1 kop. 50. (Ofiarowane).

Gloger Z. **Encyklopedya staropolska ilustrowana.** Tom I. Warszawa, 1900, str. 316. Tom II. Warszawa, 1901, str. 332. Tom III. Warszawa, 1902, str. 350. Tom IV. Warszawa, 1903, str. 523. Cena całego dzieła w opr. rb. 15.

---

*) Książki oznaczone * wydane są z zapomóg warunkowo-zwrotnych.

Górski K. **Historya artyleryi polskiej.** Warszawa, 1902, str. 324. Cena rb. 1 kop. 50.

Krasnowolski Antoni.* **Składnia języka polskiego (mniejsza). Warszawa, 1898, (wyczerpane) w 8-ce, str. 164. Cena kop. 50.

Krasnowolski Antoni. **Słowniczek frazeologiczny.** Poradnik dla piszących. Warszawa, 1899, str. 288. Cena rb. 1.

Kraushar Aleksander. **Towarzystwo Warszawskie przyjaciół nauk:** Monografia historyczna osnuta na źródłach archiwalnych. Tom I. Czasy pruskie, (1800—1806). Str. 404. Cena rb. 3. Tom II i III. Czasy Księstwa Warszawskiego. (1807—1815). Str. 314 i 338. Cena rb. 6. Tom IV. Czasy Królestwa Kongresowego. Czterolecie pierwsze. (1816—1820). Str. 402. Cena rb. 3. Tom V. Czasy Królestwa Kongresowego. Czterolecie drugie. (1820—1824). Str. 473. Cena rb. 3. Tom VI. Czasy Królestwa Kongresowego. Czterolecie przedostatnie. (1824—1828). Str. 501. Cena rb. 4. Tom VII. Czasy Królestwa Kongresowego. Ostatnie lata. (1828—1831). Str. 531. Cena rb. 4 kop. 50. Tom VIII. Czasy polistopadowe. Epilog. (1832—1836). Str. 513. Cena rb. 4 kop. 50. Całości, złożonej z tomów ośmiu, cena rb. 28.

Kraushar Aleksander.* **Dziennik podróży ks. Stanisława Staszica (1777—1791). Z autografu i jego kopij odnalezionych w papierach po b. Towarzystwie Przyjaciół Nauk, znajdujących się w dziale rękopiśmiennym Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. 2 tomy. Warszawa, 1903, str. 292 i 281. Cena rb. 2 k. 40.

Kridl Manfred dr. **Mickiewicz i Lamennais. Studyum porównawcze.** Warszawa, 1908, str. 220. Cena rb. 1 kop. 35.

*Księga jubileuszowa. **Z wieku Mikołaja Reja.** 1505—1905. Warszawa, 1905, str. VII, 113. Cena rb. 5.

***Kronika Janka z Czarnkowa, archidyakona Gnieznieńskiego, podkanclerzego Królestwa Polskiego.** 1370—1384. Przełożył z łacińskiego, wstępem i przypisami uzupełnił *J. Żerbiłło.* Warszawa, 1905, str. XVII, 196. Cena kop. 75.

Łagowski Floryan. **Z metodyki języka polskiego.** Warszawa, 1902, str. 129, IV. Cena kop. 50.

Małcużyński Witold.* **Rozwój terytoryalny miasta Warszawy. Warszawa, 1900, str. 184, 4 mapy. Cena kop. 30.

Mierzyński Antoni. **Źródła do mytologii litewskiej** od Tacyta do końca XIII wieku. Zebrał i objaśnił... Zeszyt I. Warszawa, 1892, w 8-ce, str. 155. Cena rb. 1 kop. 80.

Mleczko St.* **Serce a hexametr czyli geneza metryki poetyckiej w związku z estetycznem kształceniem języków, szczególniej polskiego. Warszawa, 1901, 8-ka, str. XXII i 302. Cena kop. 30.

Monografie w zakresie dziejów nowożytnych, wydawane przez *Szymona Askenazego.* Tom I. Rządy tymczasowe w Królestwie Polskiem, Maj—Grudzień 1815, przez *Józefa Bojasińskiego.* Warszawa, 1902, str. XV, 269. Cena rb. 1.—Tom II. Między Jeną a Tylżą przez *Macieja Loreta.* Warszawa, 1902, str. XV, 165. Cena kop. 60.—Tom III. Rządy Rosyjskie w kraju Tarnopolskim. 1809—1815 przez *Jana Leszczyńskiego.* Warszawa, 1903, str. 271 (bez zapomogi Kasy). Cena rb. 1. — Tom IV, Jan Henryk Dąbrowski 1755—1818, przez *Adama Skałkowskiego.* Część I. U schyłku dni Rzeczypospolitej (1755—1795). Warszawa, 1904, 8°, str. 392. Cena rb. 1 kop. 30. *Tom V, Biskup Kajetan Sołtyk. 1715—1788, przez *Kazimierza Rudnickiego.* Kraków i Warszawa, 1906, 8°, str. 297. Cena rb. 1.—Tom VI. Pierwsza Politechnika Polska. 1825—

1831, przez *Aleksandra Jana Rodkiewicza*. Kraków i Warszawa, 1905, 8⁰, str. 267, XXI. Cena rb. 1. *Tom VII—VIII. Polska w dobie wojny siedmioletniej. Część I, 1755—1758 przez *Władysława Konopczyńskiego*. Warszawa, 1909, 8⁰, str. XVII, 548. Cena rb. 1 k. 50.—*Tom XII. Kościół katolicki a Katarzyna II. 1772—1784, przez *Macieja Loreta*. Warszawa i Kraków, 1910, 8⁰, str. XI, 321. Cena rb. 1—Tom XV. Fryderyk Gentz a Polska. 1794—1831, przez *Emila Kipę*. Warszawa i Kraków, 1910, 8⁰, str. XV, 166. Cena kop. 60. Tom XVI. Polska w dobie wojny siedmioletniej. Część II, 1759—1763, przez *Władysława Konopczyńskiego*. Warszawa i Kraków, 1911, 8⁰, str. 556. Cena rb. 1 kop. 50. * Tom XXI. Ignacy Potocki, cz. I. 1750—1788 przez *Kazimierza Maryana Morawskiego*. Warszawa i Kraków, 1911, 8⁰, str. XX, 144. Cena 50 kop.

Pietkiewicz Zenon. **Siły i środki ludu naszego.** Zarys warunków ekonomicznych ludności włościańskiej w Królestwie Polskiem. Warszawa, 1905, w 8-ce, str. 202. Cena rb. 1 kop. 30.

Poradnik dla samouków. Wydawnictwo *Aleksandra Heflicha* i *Stanisława Michalskiego*. Część IV. Treść: Zestawienie statystyczne bibliografii naukowej 4-ch tomów „Poradnika", opr. *K. Krzeczkowski*. Wykaz braków polskiego piśmiennictwa naukowego, w opr. zbiorowym. Systemy wykształcenia i wykształcenie ogólne; program wykształcenia ogólnego, opracował *L. Krzywicki*. Logika i teorya poznania, opracował *A. Mahrburg*. Filozofia i metafizyka, opr. *A. Mahrburg*. Nauka wychowania, opr. *S. Karpowicz*. Metodyka, opr. *A. Szyc*. Historya pedagogiki, opr. *Piotr Chmielowski*. Popularyzacya wiedzy i samouctwo (biblioteki i uniwersytety ludowe), opr. *S. Michalski* i *K. Krzeczkowski*. Dopełnienia do poprzednich tomów. Skorowidz do części III i IV. Odpowiedzi. Warszawa, 1902, str. CXIV i 492, z 21 ilustracyami. Cena rb. 1 kop. 20.

Świat i człowiek. Zeszyt I. Wydanie drugie, znacznie rozszerzone. Pojęcie rozwoju, opr. *I. Wasserberg*. Wszechświat i jego rozwój, opr. *S. Kramsztyk*. Rozwój ziemi, opr. *W. Nałkowski*. Warszawa, 1908, 8⁰, str. XVI + 215 z 82 ilustracyami i 3-ma tablicami kolorowanemi. Cena rb. 1 kop. 35.

Zeszyt II, wyd. 2-ie. Rozwój życia organicznego. Gienealogia roślin i zwierząt. Pochodzenie i rozwój człowieka. W opracowaniu *J. Nusbauma*, *Z. Woycickiego*, *J. Eismonda*, *K. Stołyhwy* i *L. Krzywickiego*. Warszawa, 1912, 8⁰, str. 321, 73 ilustr. i 1 tabl. Cena rb. 1 kop. 60.

Zeszyt III, wyd. 2-ie. Rozwój kultury materjalnej, więzi społecznej i poglądu na świat. Rozwój mowy. Rozwój stosunków gospodarczych. W opracowaniu *L. Krzywickiego* i *K. Appela*. Warszawa, 1912, 8⁰, str. 356, 65 ilustr. Cena rb. 1 kop. 80.

Dzieje myśli. Tom I, zeszyt 1. O rozwoju metod badań naukowych. Wiedza ludów pierwotnych. Dzieje astronomii. Rys rozwoju fizyki. W opracowaniu: *Wł. Heinricha, Ludwika Krzywickiego, Stanisława Kramsztyka* i *Ludwika Brunera*. Warszawa, 1907, 8⁰, str. XXXI + 296, z 82 ilustr. w tekscie. Cena rb. 1 kop. 50.

Tom I, zeszyt 2. Rozwój historyczny pojęć chemicznych. Szkic ewolucyi pojęć w mineralogii. Zarys rozwoju matematyki. W opracowaniu: *Leona Marchlewskiego, Józefa Siomy, Michała Feldbluma, Władysława Smosarskiego* i *Stefana Kwietniewskiego*. Warszawa, 1911, 8⁰, str. 279, z 33 ilustr. Cena rb. 1 kop. 50.

Tom II, zeszyt 1. Historya ogólnej nauki o ziemi (gieografii—gieologii). Dzieje nauk biologicznych. Dzieje antropologii. Dopełnienie do historyi fizyki.

W opracowaniu: *Wacława Nałkowskiego, Józefa Nusbauma* i *Ludwika Krzywickiego*. Warszawa, 1907, 8°, str. 471, z 40 ilustr. w tekscie i 2-ma tabl. Cena rb. 2.

Tom II, zeszyt 2. Z historyi zagadnień i metod psychologii. Zarys historyi językoznawstwa czyli lingwistyki (glottologii). Indeksy alfabetyczne (rzeczowy i nazwisk) do historyi językoznawstwa. W opracowaniu: *Stanisława Lorji* i *Jana Baudouina de Courtenay*. Warsz., 1909, 8°, str. 302. Cena rb. 1 k. 50.

*__Prace filologiczne__, wydawane przez *J. Baudouina de Courtenay, J. Karłowicza, Ad. Ant. Kryńskiego* i *L. Malinowskiego*.

Tom I. Warszawa, 1885—86, 8-ka, str. 818. Cena rb. 4 kop. 30.
Tom II. Warszawa, 1887—88, 8-ka, str. 881. Cena rb. 4 kop. 50.
Tom III. Warszawa, 1889—91, 8-ka, str. 846. Cena rb. 3.
Tom IV. Warszawa, 1892—93, 8-ka, str. 951. Cena rb. 3.
Tom V. Warszawa, 1895—1900, 8-ka, str. 680. Cena rb. 3.
Tom VI, Warszawa, 1907—1908, 8-ka, str. 738. Cena rb. 2 kop. 40.
Tom VII, zeszyt 1. Warszawa, 1909, 8-ka, str. 264. Cena rb. 1 kop. 50.
Tom VII, zeszyt II. Warszawa, 1911, str. 428. Cena rb. 1 kop. 50.

Przegląd historyczny, dwumiesięcznik naukowy, wydawany pod red. *J. K. Kochanowskiego*. Prenumerata w Warszawie rb. 6.

Przegląd Pedagogiczny, czasopismo poświęcone wychowaniu szkolnemu i domowemu, pod redakcyą *Wł. Skrzetuskiego*. Prenumerata w Warszawie rocznie rb. 6.

Pułaski Franciszek*. **Pamiątki polskie na obczyźnie. Zeszyty I—V Warszawa. Cena zeszytu rb. 1 kop. 50.

Queyrat Fryderyk. **Logika dziecka i jej kształcenie.** Przełożyli z francuskiego *K. Król* i *I. Moszczeńska*. Dodatek do Przeglądu Pedagogicznego. Warszawa, 1902, str. 147. Cena kop. 70.

Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. Wydawany pod redakcyą *Bronisława Chlebowskiego*, przy współudziale od połowy tomu VI *Józefa Krzywickiego*, według planu *Filipa Sulimierskiego*. Warszawa, 1880—1895. Tomów szesnaście. Cena każdego tomu rb. 3. Zeszyt 25 k. Komplet rb. 40.

Słownik języka polskiego ułożony pod redakcyą *Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego* i *Władysława Niedźwiedzkiego*. Cena 4-ch tomów (zeszyt 1—24) rb. 10, każdy następny tom (6 zeszytów) rb. 4 k. 50.

Szyc Aniela. **Rozwój pojęciowy dziecka**, w okresie lat 6—12. Badania nad dziećmi. Warszawa, 1899, str. 192. Cena kop. 75.

Tracy Fryderyk. **Wiek dziecięcy.** Studyum psychologiczne, z 5 wydania angielskiego przełożył *K. Król*. Dodatek do Przeglądu Pedagogicznego. Warszawa, 1903, str. VII, 230. Cena rb. 1.

Wabner Józef.* **Składnia gramatyczna języka łacińskiego, w stosunku do języka polskiego, na zasadach ściśle logicznych, praktyczno-teoretycznie wyłożona. Warszawa, 1906, str. VIII, 120. Cena kop. 50, w kartonie kop. 60.

Wachowski Kazimierz. **Słowiańszczyzna zachodnia.** Studya historyczne. Tom I. Warszawa, 1903, str. 271. Cena rb. 1 kop. 20.

Witanowski-Rawita Michał. **Kłodawa i jej okolice pod względem historyczno-ludoznawczym.** Z rysunkami orygin. *Jana Olszewskiego*. Warszawa, 1905, 8-ka, str. 285. Cena rb. 1 kop. 50.

Wóycicki Kazimierz. **Forma dzwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego.** Warszawa, 1912, str. 256. Cena rb. 1.

Zalewski ks. Ludwik. **Sztuka rymotwórcza Franciszka Ksawerego Dmochowskiego.** Warszawa, 1910, 8-ka, str. 265. Cena rb. 1 kop. 50.

DZIEŁA FILOZOFICZNE I FILOLOGICZNE.

Biblioteka filozoficzna, wydawana pod redakcyą prof. *Henryka Struvego*, a od r. 1906 prof. *Henryka Goldberga*.

Gołuchowski J.* **Filozofia i życie. Przełożył z niemieckiego *Piotr Chmielowski.* Warszawa, 1903, str. XXV, 128. Cena kop. 50.

James W.* **Pragmatyzm. Przełożył z angielskiego *W. M. Kozłowski* z dołączeniem wykładu: Dylemat Determinizmu, tegoż autora oraz szkiców W. James i Pragmatyzm przez tłomacza. Warszawa, 1911, w 8-ce str. XLVII, 207. Cena rb. 1.

Kant Im.* **Krytyka praktycznego rozumu. Z oryginału przełożył, oraz wstępem i przypisami zaopatrzył *Benedykt Bornstein.* Warszawa, 1911, w 8-ce, str. XXI, 214. Cena rb. 1 kop. 20.

Kondyllak.* **Traktat o wrażeniach zmysłowych. Przełożył z francuskiego *Antoni Lange.* Warszawa, 1887, w 8-ce, str. XXXVII, 220. Cena kop. 60.

Lotze Herman.* **Zarys metafizyki. Upoważniony przekład według 3-go wydania oryginału, sporządził oraz przedmową zaopatrzył dr. *Adam Stögbauer.* Warszawa, 1910, 8-ka, str. 141. Cena kop. 50.

Platon.* **Fedon. Dyalog o nieśmiertelności duszy. Przełożył z greckiego *Stefan Okołów.* Warszawa, 1907, w 8-ce, str. 104. Cena kop. 50.

Platon.* **Biesiada (Symposion). Dyalog o miłości. Przełożył z greckiego *Stefan Okołów.* Warszawa, 1909, w 8-ce, str. XXXII, 85. Cena kop. 50.

Schopenhauer A.* **O wolności ludzkiej woli. Przełożył z oryginału oraz wstępem, objaśnieniami i słowniczkiem filozoficznym zaopatrzył dr. *Adam Stögbauer.* Warszawa, 1908, w 8-ce, str. VIII, 296. Cena rb. 1.

Abramowski Ed.* **Badania doświadczalne nad pamięcią. Tom I. Warszawa, 1910, w 8-ce, str. 107. Cena rb. 1. Tom II. Podświadomość. Warszawa, 1911. str. 134, 13 tablic i 8 rysunków. Cena rub. 1.

Abramowski Ed.* **Pierwiastki indywidualne w socyologii. Warszawa, 1899, str. 136. Cena kop. 50.

Biegański Wł.* **Zasady logiki ogólnej. Warszawa, 1903, 8⁰, str. 406, VII. Cena rb. 1 kop. 50.

Biegański Wł.* **Traktat o poznaniu i prawdzie. Warszawa, 1910, str. 230. Cena k. 80.

Bornstein Benedykt. **Zasadniczy problemat teoryi poznania Kanta.** Warszawa, 1910, str. 234. Cena rb. 1 kop. 60.

Gaupp Otton.* **Herbert Spencer. Przełożył z niemieckiego dr. *A. Grosglick.* Warszawa, 1898, w 8-ce, str. 113. Cena kop. 50.

Gomperz H.* **Uzasadnienie filozofii neosokratycznej. Przełożył z upoważnienia autora *Antoni Krasnowolski.* Warszawa, 1900, str. 147, V. Cena kop. 75.

Heinrich W.* **Teorje i wyniki badań psychologicznych. Część pierwsza. Badania wrażeń zmysłowych. Warszawa, 1902, str. VI, 307. Cena kop. 50.

Kozłowski Wł. M.* **Zasady przyrodoznawstwa w świetle teoryi poznania. Warszawa, 1903, str. 311. Cena rb. 1.

Kozłowski Wł. M. **Historya filozoficzna podstaw umysłowości współczesnej.** Tom I. Część I. Warszawa, 1910, str. 243, 8-ka. Cena rb. 1 kop. 30.

Lutosławski W.* **Platon jako twórca idealizmu. Warszawa, 1899, w 8-ce, str. 95. Cena kop. 50.

Potocki J. K.* **O energii społecznej. Rzecz z powodu „Logiki Ekonomii“ Herynga. Warszawa, 1900, str. 138. Cena kop. 50.

K. Wóycicki.

FORMA DŹWIĘKOWA
prozy polskiej i wiersza polskiego.

ODBITKA ZE SPRAWOZDAŃ Z POSIEDZEŃ TOWARZYSTWA NAUKOWEGO WARSZAWSKIEGO. WYDZIAŁ JĘZYKOZNAWSTWA I LITERATURY. POSIEDZENIE Z DNIA 13 GRUDNIA 1911 R. ROK IV, ZESZYT 9.

WARSZAWA.
Druk Rubieszewskiego i Wrotnowskiego, Włodzimierska № 3/5.

1911.

K. Wóycicki:

Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego.

Przedstawił p. M. Rowiński.

Praca pod tytułem „Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego" zawiera próbę określenia i wyjaśnienia stanowisk, z których należy rozpatrywać stronę dźwiękową prozy i wiersza. Tę stronę dźwiękową stanowi ugrupowanie mowy, nazwane przezemnie rozczłonkowaniem akcentacyjnem, melodya, dźwięczność wypowiedzenia i zabarwienie głosu, tempo, harmonia głoskowa.

Zestawienie fragmentu ze „Szkiców“ T. Wojciechowskiego, jako przykładu prozy zwykłej, z fragmentem z utworu M. Wolskiej „Andante“, jako przykładu prozy rytmicznej, i szczegółowa analiza obu tekstów ujawniły, że proza rytmiczna różni się od prozy zwykłej większą jednostajnością budowy członów — najmniejszych cząstek, na które rozpada się wszelkie wypowiedzenie — ujednostajnieniem odległości między zgłoskami akcentowanemi i większą symetryą wyższych ugrupowań. Rozpatrzenie stosunku znaków przestankowych do rozczłonkowania akcentacyjnego dało w wyniku wniosek, iż znaki przestankowe tylko częściowo pokrywają się z rozczłonkowaniem akcentacyjnem.

Specyalnie obmyślony system znaków przy pomocy wiolonczeli pozwolił na wynotowanie charakterystycznej melodyi niewielkiego fragmentu z noweli A. Świętochowskiego p. t. „Głos niemych“ z dokładnością do $^1/_6$ półtonu.

Zastosowanie metody Rutz'ów do badania zabarwień głosowych utworów dało wnioski następujące: utwory Mickiewicza mają zabarwienie ciemne, miękkie, gorące, Zaleskiego — jasne, miękkie, zimne, Słowackiego — jasne, metaliczne, zimne.

Harmonią głoskową nazywam dobór i następstwo głosek, składających się na całość pewnego zdania. Szczegółowy rozbiór kilkudziesięciu przykładów z dziedziny onomatopei i przenośni dźwiękowych ujawnia, w jaki sposób poeci posługują się tymi środkami. Harmonia dźwiękowa może powstawać samorzutnie lub ze świadomego dążenia, jak wskazują zebrane wyznania poetów.

Wiersz jest skojarzeniem rozczłonkowania akcentacyjnego mowy z pierwotnym rytmem ruchów. Tok rytmu (początek wiersza, średniówka, zakończenie wiersza) i grupy toku myślowego mogą przystawać do siebie, mogą się ze sobą krzyżować swobodnie lub przeciwstawiać. Pseudoklasycy starali się najściślej dostosować swoją składnię do budowy rytmicznej wiersza, dla uwydatnienia średniówki wprowadzali w swoich zdaniach symetryczną dwudzielność, paralelizm lub przeciwstawność np.:

„Krzyżowce u Grünwaldu, u Elby Teutony“...
„Już nie słońce dla ziemi — ziemia niebu świeci“...
(K. Koźmian. Ziemiaństwo polskie).

„Wiem, kto Bóstwo obraził, wyjaw, kto przebłagał".
„Goi się rana ciała, jątrzy rana duszy".
(K. Koźmian. Stefan Czarniecki).

„Kochałaś ją jak córka, kochaj ją jak matka".
„Związek nasz jest rokoszem — buntownikiem Kmita".
(A. Feliński. Barbara Radziwiłłówna).

Liczba przykładów, którą można zwiększać dowoli, świadczy, że pseudoklasycy takie wiersze uważali za najdoskonalsze, gdzie tok rytmiczny wiersza, jego dwuczęściowy podział całkowicie opanowywał i naginał do siebie tok myśli. Świadczą o tem teoretyczne rozważania Fr. Ks. Dmochowskiego w „Sztuce rymotwórczej" i F. Królikowskiego w „Prozodyi polskiej" (str. 108). Romantycy w znacznej mierze uniezależnili budowę swego zdania od budowy rytmicznej wiersza. Np.

„On! i pustyni || gwiazdy lazurowe,
I zachodzące || nad morzami słońce,
I jedno serce || ludzkie. — Lecz to nowe
Głosy dla mojej || lutni — te cierpiące:
Milcz serce! Albo || się strzaskaj echowe
Narzędzie pieśni, || bolu, wiecznie drżące
I obłąkane, || niezaspokojone [1]). —
Uderzam ciebie || w złości — Milcz szalone!" —
(Beniowski. Pieśń III).

Rozcięcie członu akcentacyjnego przez średniówkę nazywam rozszczepieniem członu przez średniówkę. Rozszczepienie członu może przybierać trojaką formę: a) antycypacyi (prolepsis), gdy średniówka oddziela cząstkę członu obszerniejszej grupy akcentacyjnej, zawartej w drugiej części wiersza, np.:

„Milcz serce! Albo || się strzaskaj echowe"...

b) odrzucenia, gdy średniówka odcina część członu obszerniejszej grupy akcentacyjnej, zawartej w pierwszej części wiersza, np.:

„Tą myślą modlić || się — i nie przeklinać"...
(Beniowski. Pieśń III)

---

[1]) Ten wiersz nie zadowoliłby pseudoklasyków z innego jeszcze względu: „... U nas sześciołokciowe wyrazy są te, które w rytmie połowę wiersza zajmują, jak to: nieukontentowanie, nieuszanowanie, i takie wyrazy bardzo wiersz psują"... (Fr. Ks. Dmochowski. Pisma rozmaite. Urywek bicza, kręconego w Krakowie, str. 93).

c) formę rozszczepienia członu wyodrębnionego, gdy człon, rozcięty przez średniówkę, zajmuje jednakowe stanowisko w pierwszej i w drugiej połowie wiersza np.:

„Trzeba mieć zdrowie, na wsi || żyć, wracać z obławy“.
(Pan Tadeusz. Ks. IV).

Od romantyków począwszy średniówka przeważnie nie kojarzy się ze znakami przestankowymi. Z praktyki pseudoklasyków uczynili dogmat metrycy dawniejsi, jak Małecki, Cegielski; M. Rowiński zaś i za nim Mleczko oparli się w swoich wywodach na twórczości romantyków i poetów współczesnych. Pseudoklasycy starali się, aby wiersz zawierał mniej więcej jednolitą całość myślową. Na 2083 wiersze „Barbary“ Felińskiego przypada 15 wierszy, rozerwanych przez kropkę, przyczem w 9-ciu wypadkach kropka łączy się ze średniówką. W 250 wierszach „Ziemiaństwa“ Koźmiana i w 250 wierszach „Czarnieckiego“ niema żadnego wiersza, przerwanego przez kropkę. Natomiast u Mickiewicza w 2083 wierszach „Pana Tadeusza“ znajdujemy 63 wiersze rozcięte przez kropkę, przyczem 31 razy kropka łączy się ze średniówką. To rozrywanie wiersza przez podwójną pauzę: kropki i średniówki artystycznie zużytkowywali romantycy dla wydobycia nastroju, np.:

...I czeka słońca. Kędyś || u brzegów kałuży
Klekce bocian... (Pan Tadeusz).

W celu nadania większej jeszcze spoistości szeregowi rytmicznemu pseudoklasycy starali się o to, by według formuły Dmochowskiego w „Sztuce rymotwórczej“ wiersz był zamknięty przez spoczynek myślowy, najlepiej koniec zdania. Romantycy rozluźnili ten ścisły związek, podobnie jak przy użyciu średniówki, wprowadzając rozszczepienie członu akcentacyjnego przez zakończenie wiersza (enjambement) w trojakiej formie: antycypacyi, odrzucenia, rozszczepienia wyodrębnionego członu. Efekty artystyczne, związane z tą swobodą, może ilustrować następująca antycypacya, zmuszająca jakby do wstydliwego wahania się, po którym następuje przyznanie:

„A te zostaną pieśni jako próba
Wcale nie według mego serca — ale
Ponieważ moje są, otwarcie chwalę“.
(Beniowski. Pieśń II).

Jeżeli wiersz składa się z członów o różnych liczbach zgłosek, zgłoski członów wielozgłoskowych wymawiamy szybciej, członów małozgłoskowych wolniej, dążąc do wyrównania czasu trwania każdego członu — wyrównania iloczasu członów. Różną szybkość wewnętrzną, szybkość wypowiadania zgłosek członu wyzyskują poeci, używając członów o przyspieszonym ruchu do odtwarzania czynności szybkich, raptownych, podniecania, do wyrażania wewnętrznego niepokoju albo też do wypowiadania treści mało wartościowej, pomijanej. Człony o powolnym ruchu wewnętrznym nadają się do malowania czynności powolnej lub długotrwałej, do uwydatnienia pewnej treści; człony o ruchu jednakowym mogą być zużytkowane do wyrażania czynności jednostajnych, treści jednakowej wagi.

Rozpatrzenie form metrycznych naszej poezyi zmusza do określenia istoty tak zwanego heksametru polskiego i wiersza wolnego. Zagadnienie heksametru wymaga określenia różnic i podobieństw między metryką grecką i metryką polską. Otóż jeżeli w metryce greckiej, jak ją dziś rozumiemy, istniały nie bez wyjątków dwie zasady: niezależności akcentu rytmicznego od gramatycznego i zdaniowego, oraz niezależności granic stóp od granic wyrazów, u nas akcent rytmiczny zgadza się z akcentem gramatycznym i zdaniowym, granice zaś członów rytmicznych przypadają na początki i zakończenia wyrazów. Wydłużenie w polszczyźnie wzniesienia rytmicznego pod wpływem uczucia tworzyłoby niejakie podobieństwo do rozróżnienia zgłosek krótkich i długich w heksametrze klasycznym. Analiza heksametru polskiego wskazuje, że jest on sześciomiarem, gdyż poeta pisząc istotnie sześć wzniesień słyszał wewnętrznie, lecz sześciomiar ten nie jest daktyliczno-trocheicznym; jest to zwykle mieszanina amfibrachów i trochejów z średniówką mniej więcej w połowie wiersza. Wiersz wolny, jak o tem przekonywają liczne zestawienia, jest prozą rytmiczną.

Zdolność rymowania jest wrodzoną zdolnością do asocyacyi dźwiękowo-znaczeniowych; właściwości rymowania zależą od charakteru języka, organizacyi poety, biegu myśli i nastroju twórcy w chwili tworzenia. Rozbrzmiewające w uchu poety dźwięki pierwszego rymu, mogą wywołać nieoczekiwane odpowiedniki rymowe, które wiodą za sobą nowe zwroty uczuć i błyski myśli. Np.:

„I teraz chciałbym rozciąć—co?—dom jeden,
Podolski jeden dom rozciąć na dwoje
I pokazać wam jaki szczery Eden!
Jak nieraz pełne aniołów pokoje!
Jak złoty, piękny domów jest syredeń! -
Ukraińskie to słóweczko, nie moje.
Wywołał je tu rym przez dźwięki bliźnie,
Nie miłość, którą mam ku Kozaczyźnie".
(Beniowski. — Pieśń II).

Pierwsze dwa rymy nie tylko wywołały tu niespodzianie „ukraińskie słóweczko — syredeń", niezwykłe w słowniku poety, lecz nadto spowodowały krótką dygresyę, po której autor powraca do porzuconego tematu.

Granica między rymami pospolitymi, dobranymi i rzadkimi jest zmienna. „Podróż na Wschód" Słowackiego zawiera wszystkie niemal rodzaje rymów egzotycznych: rymy z imion własnych obcych, np.: Kokles, Temistokles; z imion własnych obcych i słów nieprzyswojonych, np. Otranto: kanto; z imion własnych i słów obcych przyswojonych np. Charon: lazaron; ze słów i zwrotów obcych np. au diable: insuportable; ze słów i zwrotów obcych i słów przyswojonych, np. symarę: frutti di mare; z imion własnych obcych, wyrazów obcych nieprzyswojonych i przyswojonych i wyrazów polskich nawet najpospolitszych, które w połączeniu z egzotycznymi tworzą rymy egzotyczne, np. Bentham: pamiętam, święte: far niente. Porównanie z poprzednimi utworami Słowackiego prowadzi do wniosku, że pisanie „Podróży" było okresem przełomowym w zbogaceniu słownika rymowego poety.

Analiza fragmentu z „Improwizacyi" Mickiewicza ukazuje logikę artystyczną powiązania wierszy różnej budowy: zmiana rytmu zależy od zmiany nastroju, rodzaj nowego zmienionego rytmu — od rodzaju nowego nastroju, dokładniej, od nowej treści psychicznej.

Ściślejsze uporządkowanie rytmiczne wiersza prowadzi często do ściślejszego, bardziej równomiernego ukształtowania melodyi. Wyrazistość tego ukształtowania zależy od wyrazistości z jaką element melodyjny występuje w nastroju poety. Doświadczenia, robione ze zwrotką z „Pieśni o ziemi" Pola w gronie 10-ciu osób, ujawniły znaczne podobieństwo interpretacyi melodyjnej; analiza z dokładnością do $^1/_6$ półtonu wskazała, że po-

dobieństwo tkwi w jednakich stosunkach wysokości pierwszej akcentowanej do pierwszej nieakcentowanje i pierwszej nieakcentowanej do drugiej akcentowanej w każdym dytrocheju, skąd wolno wysnuć wniosek, że melodya jest w zwrotce objektywnie dana. Porównanie ze zwrotką ze „Śpiewu poety“ Zaleskiego wskazuje, iż obie zwrotki mają odmienną budowę melodyjną, nadającą każdej z nich odrębny charakter.